

بحث فی علم

اهداءات ٢٠٠٢

الفنان/حسين بيكار

القاهرة

جنت فی علم الجمال

نشر هذا الكتاب بالاشتراك
مع
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر
القاهرة - نيويورك
يولية سنة ١٩٧٠

جنت فی علم الجمال

تألیف
جہان برتلیمی

ترجمہ
الدکتور أنور عبدالعزیز

مراجعة
الدکتور نظمى لوقا

الناشر
دار نهضة مصر
١٨ شارع كامل صدقي - بالقاهرة

هذه الترجمة مرخص بها ، وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة
والنشر بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of TRAITÉ D'ESTHÉTIQUE
by Jean Berthelemy. Copyright 1964 by Editions de l'Ecole

المشتركون في هذا الكتاب

المؤلف : جان برتليمي

المترجم : الدكتور انور عبد العزيز

تخرج في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ -
عمل مدرسا بالمدارس المصرية بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٩ حصل خلالها على
بعض الدرجات ، العلمية أهمها دبلوم معهد التحرير والترجمة والصحافة من
جامعة القاهرة .

حصل على دبلوم الدراسات العليا ، ثم دكتوراه الجامعة مع مرتبة
الشرف الأولى من السوربون ، كما حصل على دكتوراه الدولة مع مرتبة
الشرف الأولى من جامعة باريس .

عين عام ١٩٥٤ مدرسا بكلية المعلمين بالقاهرة ، ثم مراقباً عاماً للغة
الفرنسية بوزارة التربية والتعليم ، ثم أستاذاً مساعداً للغة الفرنسية وآدابها
بكلية البنات بجامعة عين شمس ، ومشرفاً على القسم المناظر في جامعة القاهرة ،
ثم أستاذاً لكرسي اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة عين شمس .

له عدة مؤلفات أهمها « النقد وعلم الجمال » - نشر له كتاب « الكونت
دي لوتريامون » بدار نشر بايو بسويسرا ، كما نشر له مقالان في مجلة « علم
الجمال » الفرنسية . ألقى محاضرات هامة في الإذاعة الفرنسية عن « الآلهة
المصرية القديمة في الأدب الفرنسي الحديث » . كما ألقى محاضرتين بالإذاعة
المصرية عن الشاعر بودلير - قام بترجمة كتاب « علم النفس في خدمة العلم »
بالاشتراك مع زميل له ، كما قام بترجمة كتاب « قصص فرعونية من العصر
القديم » للأثرى الفرنسي لوفيفر .

- و -

المراجع : الدكتور نظمي لوقا

أستاذ الفلسفة بكلية المعلمين بالقاهرة . ولد في مدينة دمهور سنة ١٩٢٠ . تلقى دراسة منزلية خاصة في العلوم العربية القديمة والأدب العربي حتى حصوله على شهادة الابتدائية ١٩٣٩ . تخرج في قسم الفلسفة ١٩٤٢ ، وعمل بالتدريس في المدارس الثانوية ، ثم حصل على الماجستير في الفلسفة ١٩٤٦ ، وعلى الدكتوراه ١٩٥٢ من جامعة القاهرة .

له مؤلفات عدة في القصة القصيرة ، والطويلة والفلسفة ، والشعر . فاز في ١٩٤٧ بالجائزة الأولى في مسابقة الإذاعة المصرية للقصة القصيرة عن قصة « آكلة النيران » ، ثم فاز في إدارة الثقافة بالجائزة الأولى عن القصة القصيرة « الضاربون في الأرض » ١٩٤٨ .

ترجم عدة كتب عن الإنجليزية والإيطالية . ترجم « الإنسان والطبيعة » و « روائع خالدة » وهما من سلسلة حول مائدة المعرفة ، كما ترجم كتاب « أفانين من العلم والأدب والفكاهة » ، وهي من الكتب التي أصدرتها هذه المؤسسة . يسهم في تحرير سلسلة « تراث الإنسانية » ، ببحوث أدبية وفلسفية ، ويتولى باب مسكنية مجلة الهلال العربية ، ويكتب فصولاً في النقد الأدبي والفني في دوريات كثيرة ، منها الكتاب العربي ، والفكر المعاصر .

مصمم الغلاف : عادل كامل

يعمل مهندساً بالهيئة العامة للتصنيع . قام بتصميم عدة أغلفة لكتب المؤسسة .

محتويات الكتاب

صفحة

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

٤	عن الجمال
١٢	ملخص طريقة البحث

الجزء الأول

سيكولوجية الفن

٢٣ الفصل الأول : المجتمع والفرد

٢٤	الجماعة المبدعة
٣٥	أثر البيئة
٤٥	المدارس والأساليب والأنواع
٥٥	الفردى السكلى
٦٠	مدينة الفنان

٧٣ الفصل الثانى : الماشعور والمشعور

٧٣	السريالية
----	---------------------

- ح -

صفحة	
٨١	ليست العبقرية جديوا
٨٩	ليس الشعر صبغات أو هام واحلام يقظة
١٠٠	التحليل النفسى للعمل الفنى
١٠٨	الإبداعية والحياة الجنسية
١١٤	اللا شعوران
١١٩	المفصل الثالث : الالهام والعمل
١٢٠	هبة ربات الالهام
١٢٤	قانون العمل
١٣٢	سبل الإبداع
١٤٠	الفكرة النابتة ونموها
١٤٦	عن السهولة
١٥١	قيود لذيذة
١٦٢	مصادفات سعيدة
١٧١	المفصل الرابع : المادة والصورة
١٧١	عنصران متميزان بيد أنهما لا ينفصلان
١٧٧	جمال المادة
١٨٢	ماذا يمكن أن تقدم المادة للفنان
١٨٨	نتائج
١٩٥	الفكر واليد والاداة

- ظ -

صفحة

الفنان والصانع ٢٠٣

الجزء الثانى

علم ظاهرات الفن

٢١٩

الفصل الاول : فن التصوير والطبيعة

بحث فى المذاهب ٢٢٠

تأمل فى الأعمال الفنية ٢٢٦

ماهى اللوحة ؟ ٢٣٧

الرؤية الفنية ٢٤٢

من بولدير إلى مالرو ٢٤٧

حول الفن التجريدى ٢٥٦

٢٦٩

الفصل الثانى : الشعراء والنكباء

الشعر الخالص ٢٧٠

الموسيقى اللفظية ٢٧٤

سحر إيحائى ٢٨١

المعجزة الشعرية ٢٨٥

تكنيك الشعر ٢٩٠

الجرس والمعنى ٢٩٩

جمال غير نقي ٣٠٦

٣١٧		الفصل الثالث : الموسيقى والمعاصرة	صفحة
٣١٨	.	تنوع الموسيقى	.
٣٢٣	.	غموض التعبير الموسيقي	.
٣٢٧	.	الإصغاء إلى الموسيقى	.
٣٣٢	.	الشكل الموسيقي	.
٣٣٧	.	" " " " " "	.
٣٤٤	.	الموسيقى والمعمار والرياضيات	.
٣٥٣	.	الزمن الموسيقي	.
٣٦٠	.	الإلهاد الموسيقي	.
٣٦٧	.	مناهج خارج المنهج	.
٣٧٩		الفصل الرابع : عالم الفن	
٣٨٠	.	الذقة الجمالية	.
٣٨٦	.	الفن واللعب	.
٣٨٩	.	الجميل والمفيد	.
٣٩٣	.	تصنيف الفنون	.
٣٩٨	.	عوالم الفن	.
٤٠٤	.	واقعية الخيال	.
٤٠٦	.	أفلاطونية بروسست	.
٤١٢	.	الشكل التكويني	.
٤١٧	.	نواحي الغموض في الوجود الفني	.

- ك -

صفحة

الجمال الفني والجمال الطبيعي ٤٢٢

الجزء الثالث

فلسفة الفن

٤٣٥ الفصل الأول : الفن والانسان

٤٣٧ تراجم

٤٤٩ « احرب قلبك »

٤٥٩ الفن للفن

٤٧١ الفن الملتزم

٤٨٣ الفصل الثاني : الفن وعلم الاخلاق

٤٨٥ إدانات تشهيرية

٤٩٢ كرامة الحواس

٤٩٨ تطهير الانفعالات

٥٠٩ واجبات الفنان

٥٢٣ الفصل الثالث : الفن والميتافيزيقا

٥٢٥ علم الجمال عند برحسون

٥٣٥ اعتراضات رئيسية

٥٤٥ نقد النقد

— ل —

صفحة

المعرفة الجمالية ٥٧٥

٥٧٣

المفصل الرابع : الفن والدين

دين الفن ٥٧٥

من التمرد إلى الابتغال ٥٨٧

التقابل بين الفن والصوفية ٦٠٢

التناقضات بين الفن والدين ٦١٥

تعليل النتائج ٦٢٨

٦٤١

الهوامش

تصدر عنا أقوال قوية حين لا نعتقد أن تصدر عنا أقوال غريبة
لوتس يامونه

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

يقول فاليري (١): «يجب دائماً أن نعتذر عن عدم الكلام في فن التصوير». وهذا التنبيه جدير بأن يكون موضع تفكيرنا ونحن في مدخل بحث في علم الجمال. فالعمل الفني عامة - لا التصويري وحده - لا ينبع من الصياغة اللفظية ، ولا من التعليل المنطقي أو الخطابة ، بل هو بمثابة إدراك وإثمار مباشرين ، فيما أن تذوقه وإما ألا تذوقه. وقد تضفى عليه الألفاظ غموضاً وتذيبه في موجة من الميوعة بدلاً من أن توضحه ، بل قد تحل محله شيئاً آخر . أضف إلى هذا أن من التهور أن يكتب الإنسان في شيء يحمله جهلاً يكاد يكون تاماً . وإذا كان الفنانون يزددون الهواة - وهم في هذا على حق - فذلك لأنهم يعرفون أن الفن مهما يكن متواضعاً فهو عالم خاص بهم . فيما أن نكون من هذا العالم وإما ألا نكون ، وما لم نكون منه فعلياً أن نلتزم الصمت .

كيف نتحدث إذاً عن الفن ؟ بل وأيضاً كيف لا نتحدث عنه ؟ هل يراد حرمان المحب من التحدث عما يحب ؟ ! أولاً يساعده الحب على فهم ما قد يظل مغلقاً عليه وهو إليه في شوق ؟ ! ألا تستطيع الكلمات على الأقل لإيقاظ الانتباه وشحن القريحة وإثارة المشاعر ، إذا ما استحالت شرح ما لا يقبل الشرح ...؟ وكما قيل ، ألا تتمكن الألفاظ من «إيصال النشوة» ؟ (٢)

وأخيراً ، وعلى وجه الخصوص ، أيقدر الإنسان على ألا يسأل نفسه عن نفسه ؟ أليس له حق وعليه واجب التفكير في مختلف مظاهر عبقريته ونشاطه ؟ إنه إن كان حيواناً عاقلاً ، اجتماعياً ، حيواناً يضع المعدات ويخترع

الآلة ، فهو أيضا حيوان فنان . . « إنسان ذو فن » يتميز عن الدواب في أنه يبدع الأعمال الفنية أو يبدو وهو يميل إلى التمتع بجمالها . إن الظاهرة الفنية بوجه عام ، ناحية رئيسية من نواحي الظاهرة البشرية ، فهي تشكل تجربة لاحصر لها ، مثلها مثل الأنواع الأخرى من التجارب تشحن الفكر وتقدم إليه لتسكونه ووضع بحثه .

لهدفنا إذا ما يبرره مهما يكن جريئا ، فما علم الجمال إلا دراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل ، وتثيرها الأعمال الفنية ، ولسوف تعرض لنا هذه المشكلات وشيكا بكل ما فيها من اتساع وبكل ما بها من تعقيد. ولعل من الضروري أولا أن نبحث في موضوعين أولهما يتعلق بموضوع هذا البحث ، وثانيهما بطريقة البحث .

عن الجمال

إذا لم يكن التعريف الذي قدمناه آنفا عن علم الجمال يضم كلمتي « الجميل » و «الجمال» ، فذلك لأننا أبعدهما عمداً باعتبار أن علم الجمال لا يتضمن قيمة عليية ما إلا لأن الإعداد له يبدأ من تجربة معينة ، ولأنه إذا كانت عندنا التجربة عن أشياء نصفها بأنها « جميلة » فليست لدينا تجربة « الجميل » و «الجمال» في ذاتها ، وكلتاها فكرتان « ميتافيزيقيتان » تتطلبان اتخاذ مواقف « ميتافيزيقية » . وعلى هذا فهما لا تدخلان بصفتهما هذه في اختصاصنا . لكن هل يعني هذا أن ليس للجمال مقابل ؟ أو أن فكرته تخلو من المعنى ؟ أو أن البحث عنه أمر « بال » لاجدوى منه . . . وأن الفن يقوم بدونه ، بل وأن من الواجب أن تتجنب النطق باسمه ؟ هذا ما وصل إليه المحدثون من علماء الجمال . . ونحن لسنا على رأيهم . لذا كان علينا أولا أن نوضح ما نقصد إليه في هذا الصدد .

مامن إنسان يستطيع اليوم أن يعرف علم الجمال بأنه علم مقاييس الجمال

توطئة لعلم الجمال

٥

الذى يتطلب معرفة قواعد ، لابد من أن تؤخذ في الاعتبار مقدما عند إنتاج الأشياء الجميلة ، وسوف نرى أنه لا توجد مواصفات قواعد يصنع العمل الفني بناء عليها ، كما أنه لا توجد مواصفات « قواعد » ما للحكم عليه . ولكن لاشك أننا نستطيع التحدث جوازاً عن قواعد عامة جدا ، ولو أن هذه القواعد لا تستنتج من مذهب للجمال وضع مقدما . بل تستنبط مؤخراً من الأعمال التي تم تنفيذها فعلا كما تستنبط قواعد علم تقدير القيم العلمية من التجربة ، والنجاح والخطأ . ولقد أمكن القول في هذا المعنى بأن علم الجمال هو الشرعية غير المحددة - بيد أنها قاهرة - النابعة من مجموع النتائج الموافقة (٣) ؛ وذلك أن الجمال ليس بنموذج أبدي أو بقانون أمثل قائم قياما مسبقا . بل إنه يجب إعداده . وهو ليس مثالا يعتلى عرشا في سماء العالم المعقول - كما تقول الأسطورة الأفلاطونية - أو نوعا من نموذج جامد على الأعمال الفنية أن تسعى لتداركه أو اللحاق به ، أو على الأقل الاقتراب منه (*) ، بل هو موجود في الأعمال الفنية وبها . والفنان من وجهة النظر هذه يقف وقفا يشبه ذلك الذى يقفه رجل العلم أو رجل الواجب ، وكلاهما لا يجد الحقيقة أو الحكمة منقوشة أبداً على ألواح من الحجر . وكما أن فكرتي الحقيقة والخير تصقلان بالتجربة ، وكما أن البحث فيهما يحدث دائما ، وكما أنه تجرى إعادة تشكيلهما وصقلهما وتعميقهما بالعمل العلى والأخلاق ، فمكرة الجمال تتضح وتنوع وتنمو بفضل ما يبدهه الفنان ، وحيث يصبح كل إبداع بمثابة رفع الجمال درجة وكشف عن أحد وجوهه .

(*) يترجم موضوع الفن اتساقيا طبقا لأفلاطون (٥-٨-١) ومن بعده للقديس أوغسطين (عن الحقيقة في الدين ٣٠ - ٥٦) المثل الأعلى للفنان في صورة ناقصة ، أى يترجم الفن في ذاته - فيما يتعلق بالأفلاطونية الفنية في عصر النهضة انظر بلونت - أ . نظرية الفنون في إيطاليا من عام ١٤٥٠ إلى ١٦٠٠ ، الأبواب ٩،٧،٥ ، انظر قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب تحت اسم بلونت . أ .

وعلى أية حال فإن تعريف «الاستطيقا» بأنها علم الجمال يضطربنا إلى تعريف الجمال ذاته . هانحن أولاء منذ الآن وقد أغلقت علينا أبواب مجاهل من النظريات لا مخرج منها كتلك التي تاه فيها الأخوان «جونسكور» كما تاه كثيرون ممن سببوهما حيث قالوا :

« الجمال ؟ آه . . . نعم . . . الجمال . . . من أين يأتي ؟ وما الذي يجعله يعيش ؟ وما عنصره ؟ أفلاطون ، أفلوطين . . . صفة الفكرة تعبر عنها صورة رمزية ؟ كما ندركه محتطاً أم بجميع إرستطالى لأفكار النظام والمقدار ما أدراي ؟ الجمال ؟ أهو المثل الأعلى ؟ أهو الحقيقة مستنبطة من مجال الخاص والعابر . . . ؟ أم اندماج وتناسق بين مبدئ الوجود المثل والصورة ؟ بين الماهية والحقيقة ؟ بين المنظور وغير المنظور ؟ أهو في الحقيقة .. لكن أي حقيقة ؟ حقيقة محاكاة جمال الكائنات والأجسام ؟ لكن أي محاكاة ؟ محاكاة بالاختيار أم بالتسامي ؟ المحاكاة دون تخصيص فردي . . . حيث الإنسان ليس بإنسان ؟ أم المحاكاة طبقاً لنموذج جمعي للكمال . . . ؟ أهو جمال أرفع من الجمال الواقعي ؟ أهو طبيعة ثانية تضفي عليه صفة الخلود ؟ ماذا الجميل ؟ أهو موضوعية أم لا نهائية ذاتية ؟ أهو التعبيرية التي قال عنها جوته ؟ أهو الجانب الفردي الطبيعي الذي تميز به هيرش أولينج ؟ أهو كلمة يكون التي قال فيها إن الإنسان يضيف إلى الطبيعة شيئاً ؟ أم هو الطبيعة كما تراها الشخصية فهي ذاتية الإحساس ؟ أهو واحد أم متعدد ؟ . . . مطلق أم منوع ؟ الجميل أقصى حدود اللا محدود الذي لا يعرف . . . قطرة في محيط الله — كما قال لا بلنتر . . . وهو في نظر المدرسة الساخرة خلق مضاد للخلقة بعيد الإنسان من خلاله بناء العالم وإحلال شيء أكثر بشرية محل الخالق الإلهي ، بحيث يصبح أكثر انطباقاً والآنية المعنية ، فهو معركة ضد الله ؟ قال البعض إن الجميل شقيق الخير ، باعتبار أنه يدخل في عملية التكيف بالخير ، وبصفته إعداداً لعلم الأخلاق . وهذا وفاق رأى فيخته :

« إن الجميل نافع ، آه من فلسفة الجمال ونظريات علم الجمال كلها . . . إن هي إلا ألفاظ . . . (٤) .

إن النظر في الأشياء التي يؤكد لنا الباحثون أنها موضع الإعجاب لا يمكن إلا أن يزيد من حيرتنا ، ويؤدي بنا التنوع الشديد للجمال إلى فقدان الطريق ، إذ ماهو العامل المشترك بين تمثال فينوس دى ميلو وفينوس دى ليسبوج ؟ وما هي الرابطة المشتركة بين « آريا » و « باخ » ، « والكوميديا الإلهية » ؟ أو بين هرم خوفو وأغنية شاعرية كتبها بول فور ؟ أو بين لوحة صورها ميرو والطالبة لأوتان ؟ أو بين النجارية المدربة وسقف قصر السكستين ؟ . . . إن الجمال الطبيعي ليدو لأول وهلة وكأنه أقل تنوعاً من جمال الفن . . . والأذواق فيما يتعلق به أكثر اتفاقاً من تلك التي تختص بالأعمال الفنية . الواقع أن الجمال في نظر غالبية الناس كما هو الشأن عند ستاندا ل وعد بالسعادة (٥) والصورة التي سيرسمها الناس لأنفسهم عن هذه السعادة هي بعينها لا تكاد تتغير . فإذا نحن بحثنا في إيجاد قاعدة للجمال عن طريق أكبر عدد من الإجابات الصحيحة على هذا السؤال : هل هذا الشيء جميل ؟ . . . لوجدنا أن غالبيتها تتجه أولاً نحو جسم الإنسان وبوجه خاص نحو جسم المرأة . . . ثم نحوز بنتها (من ملابس وحلى) ، ثم نحو المساكن ، ثم المدن ومواقع الطبيعة (٦) . وهكذا يحوز أن تؤمن كما يفعل الماروبان : « فكرة الجمال وهي من أكثر أفكار علم الجمال غموضاً - ليست بغامضة إلا في علم الجمال نفسه » (٧) رغم هذا فإن غالبية الآراء تقول بتدرج الأشياء التي توصف بأنها جميلة ، بل لا بتدرج الجمال ذاته . فنموذج جمال الذكر أو الآثى مثلاً غير ثابت ، بل إنه يتغير بتغيير الأزمان والبيئات والحضارات . والقول بأن الفن يلعب دوراً في هذه التغييرات هو البدهاة بعينها ، ولذا نختم قولنا بتحريف لقول باسكال : ياله من جمال يبعث السرور ! هذا الجمال الذي يحده نهر . . . إن للجمال عصوره ، ودخول كوكب زحل في برج الأسد يحدد لنا أصل

ذلك الأسلوب . . . وما هو جميل في هذا الجانب من جبال البرانس قبيح في الجانب الآخر منها . . .

هكذا تصبح الصنعة الرئيسية للجمال — على ما يلوح — هي إضفاء الغموض على المشكلة ، بل وإحلال ما هو أكثر غموضاً محل شيء غامض أصلاً . فإن كان الأمر هكذا أفلا يجدر بنا توفير الجهد والاستغناء عنه ؟ كان هذا رأى الأستاذ سوريو : « يعتقد البعض أن من الأمور التي لا غنى عنها أن نبحث عن تعريف للفن ونفكرة الجمال . لكن ما هذا إلا تفكير للحقيقة الكبرى ، هذا البحث الذي يهدف إلى ربطها بناحية جانبية هي في ذاتها مختلطة غامضة . » ولنأخذ لهذا مثلاً : — ماذا أراد مؤلف « المازوركا » الخامسة والعشرين ؟؟ هل أراد تحقيق « الجميل » بوجه عام ؟ أم « الجميل » باعتباره يتعارض وكلاً من السامى والجذاب ؟؟ ألم ينشأ التعبير عن الجاذبية الخاصة الفردية الوحيدة في « المازوركا » الخامسة والعشرين ؟ وعن هذه الرشاقت وتلك الحالات المرضية والتحركات الانفعالية ، أو — إن صح التعبير — هذه التحركات العصبية التي تجعل منها كائناً قائماً بذاته ، لا بين الكائنات الموسيقية الأخرى لحسب ، بل بين إحدى وخمسين مازوركا أخرى ، ربما يقال إن شوبان قد أبدع عملاً فنياً رئيسياً . لكن ما من صفة تميز وتحدد العمل الفني الرئيسى اللهم إلا أنه يتمتع بوجود قوى ساطع بوجه خاص . « الحقيقة أن الفنون » هي التي تصنع بين المناشط البشرية الأخرى في وضوح وبقصد سابق ، أشياء معينة ، أو بصفة أعم أشياء عجيبة يكون وجودها هو بعينه هدفها . « ما هو الجمال إذا ؟ إنه الشعور الذي ينبعث به إلينا النجاح الكامل للفن في مهمته . لكن تعريف الفن بهذا الشعور النهائي لا يخرج عن كونه دوراً أى دوراً داخل دائرة . فلنقل إذا إن الهدف المباشر للفن هو الوجود الكافي كفاية دنيا للكائن الفريد في ذاته ، وإن أمكن الوجود الكلى المنتصر الملتهب الذي يختفي فيه الدور (٨) ، لكن بالأسف ، لن تختفي الدائرة بحال . لقد طرق الأستاذ سوريو

جيداً موضوع الوجود الفنى . ولا بد لنا هنا أن نقدم له فروض التسجيل . وسوف ندعوه لمعوتنا حين يحين الوقت الذى نطرق فيه هذه الناحية . غير أن هذا الوجود العظيم يتضمن فى ذاته ما يسمى عادة بالجمال، ودوشىء لا يمكن استبعاده . . . الجمال بصفته فكرة « مختلطة غامضة » ؟ فلننظر . . . أهو عامل جانبي ؟ قطعاً لا . . . لأن الأعمال الفنية الفاشلة التى يقدمها فنان هزيل ، وهى كذلك « كائنات فريدة ، هدفها فى وجودها » إن هى قورنت بأعمال جوجان وفان جوخ وسيزان مثلاً . . . وإذا كان وجودها هذا هزىلاً فقيراً دون « حماسة » أو « بريق » ، فهل يخرج الأمر عن كونها غير جميلة فحسب ؟ أليس بواضح وضوح النهار أن فكرة « البريق » هذه تسمح بإدخال الجمال بطريقته غير المشروعة بعد أن كان المفهوم أنها مبعدة ، تلك الفكرة التى يحل محلها بشكل ما حشد من الصفات ، كان يصفها قدامى الكتاب بأنها عظمة النظام ، وعظمة الحقيقة ؟ .

عندما كتب شوبان المازوركا الخامسة والعشرين لم يكن يبحث قطعاً عن « الجميل » بصفة عامة، ولا عن السمو ، ولا عن الجاذبية . . . لكنه إن كان قد أراد بادىء ذى بدء أن يصل إلى « التحركات الانفعالية » أو إلى « المحركات العصبية » التى تذهل الأستاذ سوريو ، فهل كان يمكن أن يزيد شوبان فى شىء عن مؤلفى الأغانى الغرامية التى كانت تنشر عام ١٨٤٨ ؟ الواقع أن شوبان أراد أن يؤلف مقطوعة موسيقية على نغم المازوركا فحسب ، وخرجت هذه المقطوعة جميلة ، لا مرأى فى هذا ، دون أن يكون فى حاجة إلى أن يذكر هذا لغيره أو لنفسه ، باعتبار أن الموسيقى غير الجميلة ليست بموسيقى ، ما كان لها أن توجد باعتبارها موسيقى . وكما يتلقى الإنسان عقاباً حين يرتكب الخطأ نرى الأستاذ سوريو ، وهو لا يعرف تماماً — إذ يسير خلف نظرياته — أين ينتهى النشاط الفنى وهو إذ يقول : « يجوز أن يكون هناك فن فى عمل فلسفى ما ، أو عمل على ما ، أو فى عمل تعليمى ما . . . وإذ يقول : بل ويكفيك « أن تنجب طفلاً لتصبح فناناً .

إن أنت إلا فكرت في أن يكون هذا الطفل أشقر أو أسمر ، وإن أنت عرفت كيف تعطيه عيوناً زرقاء أو سوداء (٩) ... إذ هو يقول هذا نجده يخلط في وضوح بين عمليتي الهدف والفن .. وهكذا ينتقم الجمال لنفسه حين تسخر منه .. أليس كذلك ؟

إن فكرة «الجميل» تقع في نفس التعارض الذاتي الذي تقع فيه جميع الأفكار الأولية ، لأنها — أى فكرة الجميل — لا تقبل التفسير ولا يمكن الاستغناء عنها ، ولأنها في وقت واحد حاضرة هاربة . على أن أكثر الفلسفات كلاسيكية بل وأكثرها شيوعاً تقول بإيجاد حل لهذا التعارض الظاهري ، فقد كان خطأ الكثيرين من فلاسفة الميتافيزيقا كما أوضح هذا الأستاذ جليسون (١٠) — أن عزوا الجميل من السكان ، كما لو كان الأمر بالنسبة له حقيقة تقبل التمييز في ذاتها . بهذا تتساءل : ما هو الجميل ؟ ثم نجيب حين لا نجد إلا الإجابات اللفظية البهتة . وعلى ذلك فإن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أن الجميل — شأنه شأن الحق والخير — يعيش فوق العقل والمنطق والعمل ، تتحول فكرته مع تحول فكر السكان ، على أن يكون مفهوماً بلغة حديثة ، وأنه من خواص السكان وقيمتهم . وعلى أنه ليس بشيء آخر غير السكان أنفسهم ، إن نحن نظرنا إليه من زاوية هذه القيمة . نتيجة هذا أن الجميل لا يقبل التعريف ، حكمه هنا حكم السكان . والتعريف معناه ربط فكرة بأفكار أخرى سبق أن عرفناها . وفي مجالنا هذا لا وجود لهذه الأفكار

* وتلك أيضاً في مجال آخر — فكرة فاليري إذ يقول : ما دام فيلسوف الميتافيزيقا قد بحث الأمر في الحق ووضع في «شئ» هذا كل شيء ، اطفأ وعرضه حين اختفى التناقض الظاهري ، ثم اكتشف بعد ذلك فكرة الجمال وسعى لتنميتها وتنمية نتائجها ، فهو لا يستطيع إلا أن يبحث عن حقيقته . ها هوذا يتابع حقيقة ما نتخذ اسم «الجميل» ، ولكنها من نوع آخر ؟ ويخزع دون أن يقصد حقيقة الجمال . وهكذا نجده يفضل الجميل على اللحظات والأشياء ، ومن بينها اللحظات الجميلة والأشياء الجميلة (انظر متنوعات ٤ — ص ٢٥٥) .

الأخرى والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة ، بالتجربة المباشرة التي لا تقبل التقليل وكل ما يمكن أن يقال عنه يصبح من قبيل التكرار الذي لا جدوى منه .

لا تدهش إذاً من أن الجميل شيء لا يعرف ، لكن لا تخف ، إن أنت استخدمت هذا التعبير - من ألا تصل إلى موضوع ما دام الموضوع قائماً موجوداً . ومن ناحية أخرى، فإن السكائن بوجه عام - نقصد السكائن غير الملبوس أصلاً - غير موجود ، ولذا لا يمكن أن يكون جميلاً . على أن الموجودات في ذاتها - تلك التي تنصف بالجمال بشكل يزيد أو يقل بحال ما - هي الكائنات التي تنتجها الطبيعة أو تصنعها يد الإنسان . من هنا كان القول بعدم وجود جمال مثالي منفصل ، يعيش في ذاته ولذاته .

ولقد فهم الأستاذ سوريو تماماً أن الجميل يرتبط باكتمال معين للوجود والسكائن ، لكنه نسي أن السكائن يمكن أن يكون هدفًا ، أو كائنًا يقبل الإدراك إدراكاً منوعاً يتنوع طبقاً لاختلاف مواقف الشعور أو الضمير . فهذا الشيء بصفته موضوع معرفة ، شيء حقيقي ، وما حقيقته هذه إلا كيانه باعتباره مبعث لذة في ذاته بالنسبة للحواس المدربة . وهكذا لا تصبح فكرة الجمال « غامضة » أو « مختلطة » بحال من الأحوال . ومع أنها لا تستطيع الدخول في إطار أية فكرة ، فهي محدودة واضحة قدر دقة فكرة الحقيقة ، أو فكرة الحق ووضوحهما ، وهي تمثل شكلاً من أشكال الرغبة الملحة للسكائن رغبة هي في حقيقة تصمييم الإرادة البشرية تنبع من إرادة المبدع ومن حساسية المحب للفن . . . وتتخذ هكذا صفة الهدف المحوري وصفة القيمة التي يدعيها أو يعترف بها المبدع أو الهاوي ، وصفة المطلب الروحي للجسم أو الذي يمكن أن يحسم .

ملخص طريقة البحث

يفهم مما سبق أن استخدام لفظي «جميل» و«جمال» أمر مشروع. ولو أنه لا يمكن أن يكون هكذا إلا إذا استعنا بتجربة جمالية. ويتطلب هذا منا طريقة خاصة نتبعها؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك علم للفن يستحق هذه التسمية إلا إذا استند إلى أوسع تجربة ممكنة لحقائق الفن. وأول تجربة هنا تجربة عالم الجمال نفسه. وهو الذي تفترض فيه أنه قد اكتسب بعض الثقافة الفنية، وأن في إمكانه اكتساب الخبرة؛ إن هو مارس أحد الفنون الجميلة ممارسة عملية. غير أن قدرة عالم الجمال لا يمكن إلا أن تكون محدودة جداً. ولذا يتحتم عليه أن يلجأ إلى قدرة الآخرين. وفي مجال الفن، كما هو الشأن في كل المجالات، هناك علماء و«رجال مهنة» متخصصون، خبراء فيها، لا بد من الاستشهاد بهم. والشهود الذين نخصهم - وهذا طبيعي - هم الذين يعرفون أكثر من غيرهم عما يتكلمون، نقصد هنا أولئك الذين يصنعون الفن، أي الفنانين.

هناك من يلجأون إلى الفلاسفة أولاً، وعلم الجمال على ما يلوح هو مجالهم، وكثيرون من عظمائهم قد كرسوا له بعض مؤلفاتهم، غير أن خبرتهم الفنية ليست للأسف دائماً على نفس المستوى من عبقريتهم الفلسفية. فقد قيل عن «كانط» مثلاً إنه يتحدث عن الفن وعن علم الجمال وهو لا يعرف شكسبيراً بل ولم يزر متحفاً للتصوير! وإنه - في مجال الموسيقى - يضع نغم الزفير العسكري فوق كل شيء (١١) ونحن لا نقر هذا الرأي الذي لا يناوئ على الاحترام، لأن الآراء التي أصدرها «كانط» عن الفن سليمة. ودون أن نستطرد في الحديث في هذا الموضوع الذي ناقشناه حالاً نجد أن «كانط» قد أثبت أنه لا يوجد «علم للجمال» بل يوجد نقد للجمال فحسب. كما أثبت أن قواعد الإنتاج الفني لا يمكن أن تصاغ قبل إتمام العمل الفني نفسه، بل «يجب أن تستنتج» من العمل نفسه. أي من الشيء الناتج (١٢). ورغم هذا ترتبط آراء هذا الفيلسوف في الفن ارتباطاً وثيقاً بنظريته في مجموعها،

لدرجة يصبح من العسير معها عزلها وحدها دون قبول النظرية في مجموعها . بل وهناك أكثر من هذا . فغالباً ما يتخذ علم الجمال صورة التوسع بالأمثلة أو بالتطبيقات الميتافيزيقية ؛ فشوبنهاور مغرم بالموسيقى لأنها هي الفن الذي يتفق ونظريته . وإذا كان فن العبارة أو فن النحت يتفق وهذه النظرية ، فإن هذا أمر لا يهمه كثيراً . وأخيراً فإن للفلاسفة قدرة خاصة على الوقوف فوق ربوة عالية ، وهم بهذا يعرضون أنفسهم لعدم رؤية حقائق الفن ، وقد تكون هذه الحقائق مادية لدرجة كبيرة . لذا نجد أن الفنان لا يعرف دائماً نفسه من خلال آرائهم . يقول المسيو جيلسون : يلوح أنه عندما يتحدث فيلسوف عن فن التصوير ، ما من مصور يفهم ما يقول ، وعلى أى حال فإن ما يسميه الفلاسفة تصويراً هو شيء آخر غير ذلك الذي يرمز إليه المصورون بهذا الاسم . (١٣) .

لهذه الأسباب سوف نقف بعيدين عن الفلاسفة ، ولو أنه ليس من المفروض أو من الممكن إبعادهم كلية ؛ لأن الظاهرة الفنية ظاهرة بشرية تتبع إلى حد ما من العلوم الانسانية كعلم النفس والتحليل النفسى وعلم الظواهر وعلم الاجتماع ، وليست هذه العلوم فلسفة ، ولكنها تمس الفلسفة عن قرب . ونحن هنا لا نطرق موضوعاً جديداً ، فمنذ عشرات السنين والفلاسفة يجعلون من ذلك الموضوع تخصصاً لهم ، وقد يكون من الخسارة أن نحرم أنفسنا من نورهم . غير أنه من الجائز أن يكون الكلاسيكيون من الفلاسفة قد أخطأوا ، لكنهم لم يخطئوا عندما أخضعوا أمور الفن للتفكير الفلسفى . وهاك ذى لاكرو يغادر القاعة وسط محاضرة عن تقدم « الفن » يلقيها سيد اسمه « رافيسون » وها هو ذا يحكم على « تين » بأنه « مدع للعلم من الدرجة الأولى » (١٤) بسبب دراسة كرسها « تين » عن الفنان « روبنس » و« رينوار » يغضب إذ يقرأ مقالا عن : « الفن » كتبه بيرجسون (١٥) . ويهاجم فلا منيك فلسفة فن التصوير التى أوحى بها برونشفيج (١٦) ، ولكن

هذا لا يعنى إطلاقاً أن يكون ما قاله «تين» و«رافيسون» و«بيرجسون» و«برونشفيج» من قبيل الترهات؛ لأنه إذا كان من العسير على الفلاسفة فهم وجهة نظر الفنانين، فإنه يصعب على الفنانين فهم وجهة نظر الفلاسفة وثمة حقيقة مع هذا تقول بأن الأعمال الفنية والنشاط الفني يخلقان مشكلات تتعلق بالمعزى الفلسفي وتتخطى حدود الشرح الإيجازي. وما مجرد إثارة هذه المشكلات إلا من قبيل الحديث الفلسفي. ولكي نحاول إيجاد حل لهذه المشكلات، يتعين علينا أن نحفظ لأنفسنا بحق تفضيل فيلسوف على آخر وبأن نقف كما فعلنا في حديثنا عن الجمال عند الفلسفة التي نفضلها.

وبالقدر الذي نحاول به حل رموز الفلاسفة، يصبح من المفيد أن نستطلع آراء كتاب المقالات والنقاد ومؤرخي الفن؛ وكلهم يتمتعون بوجه عام بمزايا القدرة والتحمس في مجالاتهم. صحيح أن هذا غير كاف لنزع سلاح الفنانين في رفضهم للفلسفة إذا علينا — كما يقول «ديجا» — «أن رجال الأدب يشرحون الفنون دون فهمها» ورغم حسن القصد لدى رجال الأدب، فهم ليسوا من أهل المهنة، ولم يضعوا أيديهم في «معجون الألوان»، كما أن الأديب لا يستطيع «تصور المآسى الصغيرة التي تلازم الفنان خلال التنفيذ إلا بمطابقتها بمشكلاته الخاصة التي تصادفه ويجد لها حلاً في عقله» (١٧). وهناك ما هو أخطر من ذلك، فالإبداع الفني يتميز بالتجديد الدائم وباختراع أساليب جديدة وطرق تعبير لم يسبق استخدامها والناقد لا يستطيع الحكم على العمل الجديد إلا في ضوء قواعد مستقاة من معلومات اكتسبها من أعمال سابقة (١٨) فكيف والحال هكذا لا نفقد الطريق ونحن حيال أشد أنواع الإنتاج المستقبلية أصالة وأكثرها ثروة؟ من هنا كانت أخطاء النقد الفني التي نعرفها، والتي يسهل علينا تنفيذها صراحة. وأخيراً فليس من المستبعد أن يكون كاتب المقال أو النقاد، بل والمؤرخ متأثراً بأيديولوجية يمكن أن تفسد وجهات نظره وتغير من أحكامه.

ولقد عيب على رسكين عيباً شديداً تقديسه للباديء الأخلاقية ووعظيته . ونلاحظ في أيامنا هذه أن النقد الماركسي والنقد الطبيعي على السواء نقدان موجهان ، ألا تدين كتب مارلو بنجاحها في أغلبه إلى استعماله الفن كوسيلة لتنسيق الأساطير الكبرى المعاصرة فيما بين بعضها والبعض الآخر تنسيقاً كله حيوية ؟ .

وسوف نستخدم المصادر الأدبية في تحفظ، ليست بأقل قيمة من غيرها متجاوزين عن قيمة الأساليب الجديدة وإدراكها — فقد كشف بودلير لمعاصريه كلا من فاجنر ودي لاكروا ودوما . وعاون أبولينير في تشكيل الحركة التشكيفية ، وأشاد دأوهد ، أول من أشاد بعظمة دوانيه روسو . بل ومن الجائز أن تداخل إليهم الخشية من أن أوكاك يتمشى مع أعجب فناني التفكير خوفاً من أمر الأجيال القادمة، طبقاً لما أسماه فاليري « خرافة استهواء الجديد » (١٩) . ومع هذا فمن الجائز أن يكون السبب في ضعف الناقد هو بعينه مصدر قوته أيضاً ؛ لأن الفنان الذي اختار لنفسه مذهباً في الشعر ، أو في التصوير ، أو في النحت ، لا يكون طليق الفكر عندما يحكم على مذهب يختلف عن مذهبه هو . لهذا يصبح الهاوى المستنير أكثر استعداداً منه لأنه غير مقيد بشكل من أشكال الفن يلتصق بشخصيته ، ولذا فهو قادر على تقدير أساليب لا تتفق فيما بينها في وقت واحد . وهو قادر كذلك على تذوق أوسع ، مع إصدار حكم أكثر صواباً ، وما إن تهدأ العواطف الجارفة بالنسبة لمعاصر حتى يتحقق اتفاق الخبراء حول الأعمال ومؤلفيها . مثل هذا الاتفاق الذي يعود إلى الماضي كاف لنا لأنه لا يغطي آلاف السنين من إنتاج فنّي انتشر في القارات الخمس ، بل إنه أكثر من كاف لإرساء قواعد علم الجمال ، حيث إنه لا يتعين علينا أن نقامر حول الاتجاهات التي سوف تحكم الفن مستقبلاً .

ومهما تكن فائدة الأدب الذي ينتشر حول الأعمال الفنية الكبرى

فإنه يحسن منح الأوازية للفنانين أنفسهم، فهم وحدهم الذين يعلمون أسرار المهنة، وهم وحدهم الذين تدربوا على أعماق الأسرار، وهناك أمور لا يستطيع غيرهم معرفتها، وقد فهم فيكتور هوجو هذا حين أكد أن أحسن ناقد هو الشاعر قائلاً: ما أعجب أمر من يحملون تجريد الشاعر من النقد! فمن أحسن من عامل المنجم معرفة بسر أدبه؟ لقد كتب داتى قواعد اللغة، ووضع شكسبير على لسان هاملت نقداً صحفياً عن مسرحية مدهشة (٢٠) المؤكد أن الرومانتيكية قد نمت لدى الفنانين ضرورة شرح أنفسهم أمام جمهور تأثر. وكان الفنانون يطالبون منذ فترة طويلة بحق التحدث وسبق أن حدث نفس الشيء في القرن الثامن عشر حيث قال النحات «كوتان»، «لا يمكن أن ترفض النظر إلى رأى قوم كرسوا حياتهم لدراسة الفن نظراً جدياً إلى أقصى الحدود، أولئك الذين أثبت نجاحهم أنهم يعرفون مبادئه (٢١). ويرى فالكونيه أيضاً أن من الضروري أن تأخذ الفنان مأخذ الجد حين يتحدث عن فنه، حتى ولو لم يكن يحسن الكتابة، فإن لما يفضى به قيمة تزيد عن الشروح التي يقدمها محترف الأدب والذي يكتب حول موضوع لا يعرفه، أو لا يعرفه جيداً، يعرض نفسه مهما يكن تفكيره، ومهما تكن عبقريته لكتابة بلاهات. وعلى العكس من ذلك فالذي يكتب دون ادعاء بالعبقرية الأدبية، إلا ما يمارس من أمور، لا يمكن أن يتعرض للهجوم، لأنه لا يمكن مهاجمة من يتحدث ويكتب عما يفعل حتى ولو كان ما يكتبه غير صحيح أو غير أنيق. ماذا إذا؟ الأمر هنا أن نقدم تعليلاً منطقياً مستقيماً لمادة متعرجة. «وما من شخص إلا ويشعر أن جميع الأحكام تأتي في صالح الفنان، ويضعف فالكونيه قوله: إن ما يكتبه الفنانون — أو إن شئت — المجالات التي يترددون عليها — هي التي تقدم لرجال الأدب أحسن مآلديهم من كتابات عن الفنون. كان «بلين» ينقل ما يكتبه الفنانون نقلاً، وعند ما كان يستحيل عليه التحدث إليهم أو استشارتهم أو عند ما لم يكن بمسطيع أن يستمع إليهم شخصياً أو أن يسمح ما يقولون كان ينتج هذه المتناقضات والترهات التي تنشر في كتبه الثلاثة» (٢٢).

الحقيقة أن الرجوع إلى الفنانين يصطدم بعقبات تزيد على تلك التي يفترضها فالكونيه : فقد قيل « إن كبار الفنانين لا يفكرون إلا قليلاً جداً ، وحتى كبار الشعراء كذلك (٢٣) ، .. ولكن بل وقد تكون هناك في رأينا أفكار هؤلاء وأولئك — من الفنانين والشعراء ، رغم أنهم ليسوا جميعاً في بساطة كبساطة هنرى روسو . . هذا بالإضافة إلى أن آراء الفنانين المفكرين تأتي أحياناً رديئة : فبدلاً من أن يتحدثوا عن تجاربهم في الفن نجدهم يثرثرون ثثرة فلسفة عقيمة ويألفها من ثثرة ١١ ولقد خيب «بروديل» مثلاً في هذا الصدد أملنا ويحدث أحياناً أن يكون الفنانون كما يفعل النقاد ، مشبهين بأفكار معاصرة خاطئة ، - بأحكام فاسدة تصدر عن البيئة ، بل وتجهدهم أحياناً يسيرة في ثنايا السطحيات التي تنكرها أعمالهم الفردية دون أن يقصدوا إلى هذا قصداً : وكمنهم مثلاً من أعلنوا خضوعاً غير مشروط للطبيعة ، ثم أداروا لها ظمورهم في عملهم الفني ؟ ثم إن الفنان بوجه خاص لا يمكن إلا أن يكون متحيزاً ، ولطالما كافح ليثبت وجوده ، وبصوغ أسلوبه وفنه ونظراته للأشياء صياغة لا تطالبه باتخاذ سبيل شخص آخر في الأسلوب والفن والنظرة ، فمن المحال أن يكون «أنجر» شخصاً غير هذا الذي يتفجر ضد دعوى لاكروا . والعكس بالعكس . لذا نرى أن ما يكتبه الفنانون غالباً ما يعطى شعوراً بالدفاع عن آرائهم . ويقول فاليري هنا : أكاد دائماً أن أصطدم بنظريات الفنانين ومناقشاتهم ، ودائماً أشعر بأنها مصابة بأفة التفكير المضمحل في الممارسة المباشرة وبأسلوب فردى وما يريد أن يفعله الفنان وما يريد إخفاءه من سهولة وصعوبة وما يخفيه فعلاً وما يشعر به من سعادة ، يتخذ مظهرأ شمولياً كلياً في غير تحديد أو انتظام (٢٤) . إن الفن في نظر الفنان هو فنه هو ، ولا يمكن أن يكون غير هذا .

ليس من شأن هذه المعارضات المخيفة أن تثبط من عزيمتنا ، فهي تعنى ببساطة أن أقوال الفنانين كأقوال الفلاسفة والنقاد ليست بقواعد سماوية

منزلة . ولذا فلن يكون من الحكمة أن نقبلها وعلونا مغمضة . بل لابد من التوفيق والنقد ، وإخراج الحبة من التين ، والإبقاء على الحبة الطيبة وإلقاء القش بعيداً . ولا بد أن نأخذ في اعتبارنا المعادلة الشخصية للفنان ومعدل ذاتيته . ولابد من تحديد ما به هو وما يعكس عقلية المجموعة التي ينتمى إليها لا شعورياً . وسوف تؤدي المقارنة بين النصوص التي استئصل بعضها ، كما أنه سوف يساعد هذا على استخلاص الحقائق . والطريقة هنا نفس طريقة العلوم كلها ، تعتمد على الاستشهاد ، وعلى أن الحقيقة المؤكدة في التاريخ تصبح مؤكدة بفضل ما يشهد شهود عديدون ، عرف عنهم الإيمان واستقلال الرأي ..

ونفس الحال نجده في علم الجمال ، إذ يمكن فيه أن نعترف بصحة نقطة اتفق عليها فنانون أجنب لوجود اتفاق في نشأتهم وذوقهم وأسلوبهم وطبيعة أخلاقهم . مثال هذا ما نراه لدى «ديدرو» الذي لا ينصح المصور الفنان بالخضوع لنموذج معين . وينطبق هذا على «آنجر» و«دي لاكروا» و«جوجان» . هنا نجد أن من حقنا الاستشهاد .. هنا حيث الانطباق شامل لكثيرين .. نستشهد ونقفل باب الحديث في هذه الناحية .

لا شك أن السير في مثل هذه الطريقة أمر دقيق ، وخاصة أن الخلاف يمكن أن يكون أحياناً أكثر فائدة من الاتفاق . وهنا يصبح عدد الشهود الذين نستشهد بهم قليلاً . ربما نكون قد أسأنا تفسيرهم ، لكننا على أى حال نأخذ على عاتقنا مسؤولية اختيارهم . ونحن على ثقة مقدماً من أن النجاح لن يصيبنا كلية في نهاية هذا البحث . ويجب دائماً أن نعتذر عن عدم الحديث في فن التصوير .

الجزء الأول سيكولوجية الفتن

تنقسم التجربة الجمالية إلى مجموعتين من الظواهر : الأولى ظواهر تنبع من حالة خاصة للتأمل : تلك التي توجد لدى الهاوى الذى يقرأ قصة ، أو قصيدة شعر ، أو ينظر إلى لوحة أو تمثال ، أو يستمع إلى مقطوعة موسيقية ، باعتبارها أعمالاً فنية أبدعها إنسان ما بحيث تبعث السرور إلى نفوسنا . وباعتبارها غير موجودة في الطبيعة لأنها من إنتاج عمل بشري . وهكذا يصبح الفن ، كما قال سيكون عبارة عن الانسان مضافا إلى الطبيعة ، والمراد بالإنسان هنا الإنسان وما أبدعته يده .

فالنشاط الفنى إذاً ليس نشاطاً فلسفياً بحثاً ، كما أنه ليس بنشاط عملي على نسق النشاط الخلقى الذى يتجلى في سلوك الفرد . لكن ما دام النشاط الفنى يصنع شيئاً ما ، فإن هدفه هو الأشياء التى يبدعها : وكلمة Poëin في اليونانية وتأتى منها كلمة poésie - الشعر - لاتعنى شيئاً آخر غير « يفعل » أو « يعمل » . كما أن كلمة ars في اللاتينية تعنى الوسائل المتبعة والمواصفات المستخدمة لفعل هذا الشيء أوذاك . من هنا نتساءل : أليست الحاجة الملحة إلى عمل شيء ما ، وإنتاج شيء ما . وإعطاء شكل لما لا شكل له ، ودعوة كائنات إلى الوجود ، ما كان لها أن توجد دون وجودها . . . أليست هذه الحاجة هي إحدى المميزات التى يتميز بها الفنان ؟ .

والعامل ، والصانع الدقيق ، والفنى الصناعى كلهم يصنعون أيضاً أشياء لكنهم لا يهدفون أصلاً إلى الجمال . . . ثم إنهم يدخلون بأنفسهم في أعمالهم التى يقومون بها بدرجة تقل عن تلك التى يتدخل بها الفنان في أعماله الفنية ، لأنهم لا يخلطونها بلحمهم ودمائهم ، ولا يشكونها بصورتهم وعلى نسق أشباههم ، وهكذا يصبح النشاط الفنى هو النشاط الذى يقترب أكثر من غيره من النشاط الإبداعي .

وهو بالتالى الذى يستحق وصفه أكثر من غيره بالصفة الإبداعية .

أليست خاصية المبدع هي أن يخرج عمله من عصارته ويطبعه بطابعه كاملاً؟
الواقع أنه لا يمكن أن نتحدث عن الإبداع في الصناعة بالنسبة إلى «ثلاجة»
ولا عن الإبداع الفني بالنسبة لصاروخ عابر القارات ، في حين أننا نتحدث
عن آخر الأزياء التي «يبتدعها» فنان أزياء كبير كأنها «إبداع» .

إن دراسة الإبداع الفني تنبع من علم النفس ، وسوف نطرق هذا العلم
من بعض نواحيه لنا خاصة تلك التي تقبل المناقشة أكثر من غيرها، وبالذات
تلك التي تأتي لنا بأكبر قدر من الضوء .

الفصل الأول المجتمع والفرد

إنها لفكرة شائعة ، عامة ، وشائكة ، شأنها في هذا شأن جميع الأفكار الشائعة ، تلك التي تحدد العلاقات بين الفرد والمجتمع — فالفرد يتكيف — هكذا يرى علماء الاجتماع من أتباع فلسفة « ديركهايم » التقليدية — بفعل مجموعته التي يعيش فيها ، بما في كل هذا المعنى من سمو . وهو يدين لهذه المجموعة بأحسن وأتمن ما يملك . ويرى فلاسفة الفردية — على العكس من ذلك — أن الحياة الاجتماعية ليست إلا تنظيماً يتصف بالقدرة على الضغط ليخضع الفرد ، وأن من الضروري إذاً أن نلقى بها جانباً حتى نحقق وجودنا . هنا نستطيع أن نرى ما ينتج عن ذلك فيما يختص بالظاهرة الفنية ، ونسأل : هل يعتبر الفن قبل كل شيء إنتاجاً للجماعة ، سواء تم التعبير عنه مباشرة مع إغفال اسم مبدعه ، أم أنه ، لكي يخرج إلى حيز الوجود ، ينطبع بشكل الفنان واسمه ، مادام الفنان بنفسه هو الذي يخلقه ويستخدم فيه أدواته هو ؟ . أم أن العبقرية الإبداعية ميزة خالصة للفرد الذي يخرج كل شيء من صميم أعماقه هو دون أن يدين بشيء لبيئته أو لمجموعته التي يعيش فيها ؟ .

إن نأخذ أصلاً بهذه النظرية أو تلك ، فالحقيقة أن الإبداع الفني عمل فردي ، والمجتمع هنا — كما هو الشأن في أي مجال آخر — لا يبتدع شيئاً ، ولكنه يكتفي بالاحتفاظ بالعمل الفني وبنقله ، وعلى أكثر تقدير ، يشجذ قريحة الاختراع . مع هذا فالفنان إن يأتى بالجديد ، ولن يضيف إلى تراث المجموعة شيئاً إذا لم تكن جذوره قد امتدت فيها . وإذا لم يجد لديها المواد

الخام ووسائل التعبير والمعجبين بفننه والدافع الذى يحتاج إليه ، ليتحداهما بعد أن يكون قد استند إليها ، مثله مثل الشجرة التى لا ترتفع فوق التربة إلا إذا وجدت فيها غذاءها ، ومثله كمثل من يستند إلى القيود ليصنع الحرية .

الجماعة المبررة

قبل أن يدعو علماء الاجتماع لفكرة الجماعة دعوة مطلقة ، كان القرن التاسع عشر يدعو في اتفاق إجماعى إلى تأليه الشعب ، ولم يكن هذا أمراً ورثه عن الثورة الفرنسية بقدر ما ورثه عن الرومانتيكية الألمانية الأولى ، والتى ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بحركة العصيان الوطنية . ويرى بعض هؤلاء العلماء هنا أن الضمير العالمى يتجسم فى الشعب . ويرى آخرون — ويكاد يكون هذا هو نفس الشيء — أن الشعب هو التعبير الصحيح للطبيعة ، وأنه هو الذى يمتلك قوى الحياة ويمثل صفات الجنس البشرى وصوت الله .

هكذا يبدو الشعب وكأنه « أداة الأشياء الكبرى جميعاً » (١) فهو فى مجال السياسة أداة التقدم وبطل الحرية والعدل ، وفى مجال الفنون الجميلة أصل العبقرية المبدعة ، فالكاتدرائيات من عمل الشعب ولا اسم لمنشئها ، والشعب مصدر الشعر ؛ لأنه — تبعاً لرأى « هيردر » — يوجد قبل وجود الشعر النابع من العلم والتفكير ، شعر يقرضه الأفراد ، ينبع من قريحتهم البدائية ، وهو الشعر الحقيقى الوحيد الذى يعبر عن روح الشعب ويولد لدى كل شعب من الشعب نفسه .

وقد لاقت هذه الآراء قبولاً كبيراً فى البحث عن مولد أشعار الملاحم القديمة كأشعار «وميروس» والنيبلوجن والرامايانا و«أغانى الإشارة» فى العصور الوسطى ، ونحن نكتفى هنا بعرض نظرية الإخوة «جرىم» : مامصدر هذه التشكيلات الفنية البدائية إذن تبعاً لهم ؟ من الجائز أن تكون قد تكونت على ثلاث مراحل زمنية ؛ ففي بادئ الأمر وجدت الملحمة ، وهى

عبارة عن مادة أسطورية انتشرت في الشعب الذى تعيش طافية فيه ، ولو أنها مادة :ضوية تماماً . ويحدث هنا أن يتخذ جزء من هذه المادة فى مجموعها لأسباب طارئة ، شكلاً موزوناً تأتى منها أغنية قصيرة جداً تسمى فاصلاً (lied) أو « الليد » (*) .

وسرعان ما تتجمع حولها بصفقتها نقطة تبلور عناصر أخرى ، أغان قصار أخريات تتكون عن طريقها وفى مجموعها قصيدة شاعرية من قصائد البطولة . لا تحتاج هذه القصيدة إلى أن تثبت بطريق الكتابة ، لأنها تعيش حية فى الضمير الجماعى ، وار أنها تكتب فقط حينما يهددها خطر الزوال ، وهى ليست من عمل مؤلف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نظراً إلى أنها تنبع من الشعب كله . « فإن الشعر الشعبى لا يأتى من شعراء أفراد يمكن تسميتهم بأسمائهم ، بل إنه يصدر عن الشعب نفسه » وأخيراً فإن الملحمة عمل ذو حقيقة اجتماعية ، شبه إلهية ، وعلى غرار هذه الحقيقة نلقها بريئة كل البراءة ، نقية كل النقاء ، كاملة فى كل تعبيراتها وضرورية فى مظاهرها تعبيرها . والأغاني الشعبية — شأنها شأن كل ما هو طيب فى الطبيعة — تظهر فى هدوء من القوة الساكنة للكل (٢) .

وقد شاعت هذه النظرية فى فرنسا خلال القرن كله ، حيث افترض — كما يفعل الإخوة « جريم » أن المدائح عبارة عن مقطوعات شاعرية قصار تشيد بأعمال البطولة قد ظهرت أول الأمر ثم تجمعت فى ذاتها وتحولت إلى قصائد حاكية . لكن لا يوجد لدينا أى أثر من آثار هذه الأغنيات التى يقال عنها ، والذى يحدث أنها تخترع عندما تحتاج إليها قضية شعبية ما . ولقد دافع جاستون بارى عن غريزة الإبداع لدى الجماهير ، رغم أنه عاون

كثيراً في إلقاء أضواء على كثير من الغموض ، وعرفنا بدور شعراء المدائح في العصور الوسطى تعريفاً طيباً. حيث يقول إن المدائح البدائية عن شارلمان قد نشأت أيام حياته بفضل حماسة الفرنسيين (٣).

ويتبع «رينان» فرضاً يلونه بلون تشككه المحجب ، حيث يقول : «إننا لانمّن التفكير في الفرد قليل الأثر في هذا كله ، في حين أن الإنسانية هي كل شيء ، وحتى ينمحي . . . والمؤلف الحقيقي في هذا روح الشعب وعبقريته ، وما الشاعر إلا الصدى المتناسق ، وأكد أقول الكاتب الذي يملئ عليه الشعب روحه ويتمص عليه أحلامه الجميلة من كل مكان (٤) . وبعد مدة طويلة ، يعود رينان إلى نفس الموضوع حيث يقول : إن أجمل الأشياء لا اسم لمؤلفها . . وماذا يفعل بالنسبة لى هذا الرجل الذى يأتى ليقف بين الإنسانية ويبنى ؟ . . . إنه ليس هو «المؤلف» . . . إنه الشعب ، إنها البشرية التى تعمل عند نقطة من الزمان والمكان ، إنها المؤلف الحقيقي ، والمجهول هنا أكثر تعبيرية وأكثر حقيقية ، والاسم الوحيد الذى يجب أن يحدد مؤلف هذه الأعمال الصادرة عن القريحة هو اسم الشعب الذى تفتحت من عنده ، واسم الشعب هذا منقوش في كل صفحة بدلا من أن يكون منقوشا في صورة عنوان (٥) .

وإذا كان الفن العظيم من إنتاج الجماعة ، فإن نفس الشيء يقال ، من باب أولى ، عن هذه الفنون الثانوية التى تسمى بوجه خاص ، فنونا شعبية ، مثل الأغنية والتصوير البدائي ورقص الفلاحين ، والقصة الشعبية (الفولكلورية) الخ . . . وكلها يجدر جمعها في عبارة بدلا من أن تظل كمية مهملة . أليست أقرب من غيرها من الطبيعة ، أوليست عارية عن الاصطناع والتدقيق والتقليد ؟ ألا تحمل القريحة والعبقرية والصحة والحكمة ونبل الشعب الذى صورها ؟ أليست كالمياه النقية التى تتولد منها الفنون الراقية والعصارة التى تبعث القوة فيها من فترة لآخرى كما فى الحقن بدماء جديدة ؟

إن دور جيراردى نير قال فى إعادة الكشف عن الأغاني الفرنسية القديمة معروف (٦) ، وما دفاعه عنها الذى يحرك المشاعر لإلصدي لدروس آتية من ألمانيا : « إني أذكر — والإعجاب يملؤني — تلك الأغاني والقصص التي اهتزت لسماعها مشاعر طفولتي . . . ولقد تغنى كل شعب قبل أن يكتب ، وكل شعر مستوحى من مصادره الساذجة . . . وإسبانيا وألمانيا ، وإنجلترا تنقص حكاياتها الوطنية والفخر يملؤها . . . فلماذا لا تكون لفرنسا قصصها ، هل الشعر الحقيقي هو الذى ينقص هذا الشعر ؟ أم أنه التعطش الحزين إلى مثل أعلى ، ذلك الذى تولد عنه أغنيات جديدة بأن تقارن بأغنيات البلاد الأخرى ؟ قطعاً لا ، إن الثروات الشعرية لم تكن تنقص الملاح والجندي الفرنسي ، وهما لا يحلمان فى أغانيهما إلا بالعداوى من بنات الملوك والسلطين ، بل والعشقات . . . لكن الذى حدث فى فرنسا هو أن الأدب لم يهبط يوماً إلى مستوى الجماهير الكبيرة ، والشعراء الأكاديميون فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يفهموا يوماً هذه الإحياءات كما فهمها وأعجب بها الفلاحون من خلال أغانيهم وأشعارهم السريعة الزوال ، أو العابرة . وكما هي عديمة اللون ، وكما هي متكلفة الوقار والرصانة (٧) وفى اختصار ، يعتبر الشعب ينبوعاً لا ينضب شعره ، على أن السذاجة هي الصفة الرئيسية للتعبير الشعبي ، وعلى أن الأغاني قصاصات غير مترابطة من أحاك وطينة ، وعلى أن الفن الشعبي يسمو على الفن النابع من العلم سموً كبيراً ، وهذا كل ما فى الأمر .

الحق أن السذاجة لا توجد حين تفتقد ، ولا بد من أن يظل الإنسان بسيطاً أو أن يظل فريسة لآراء سائدة حتى يتصور أن قصيدة ما ، أو مقطوعة موسيقية ما ، أو قطعة بناء ما ، يمكن أن تكون من عمل الناس جميعاً ، والقول بالفن قول بالتشكيل والتنظيم وتنسيق الأجزاء فى الكل ، وتكليف الوسائل بالأهداف . . . وهو قول بوجود تأثيرات مجتمعة ، ومفاجآت محسوبة ، ومتناقضات ومتناسقات مقصودة . . . حتى يسرى العمل فى الزمن

إعداداً أو تقدماً وختاماً . من أى مصادفة يأتى هذا النجاح من خلال المراحل التى يقال بها من المائة ألف عقل التى يراد تسميتها فى نثار ، روحاً شعبية ، أو ضميراً جماعياً ، أو عبقرية الجنس ؟ إن الفكرة الرائدة الوحيدة لشيء . فكرة ضرورية . . . وما هى حقاً إلا فكرة المؤلف ذاتها .

ولقد كتب «جريم» فى عام ١٨٣٨ يقول : «إن القول بأن أغنية رولان من عمل شاعر واحد أمر أن يصدقه أحد» كما كتب جاستون بارى فى عام ١٩٠٠ يقول : «إن مؤلف أغنية رولان يدعى «فيلق» .. غير أن جورج بيديه . قد فند هذا الجمال ، لأنه — من جهة — توجد كتابات أسطورية غامضة وقصص المسافرين الرحل ، عن شارلمان ، وحكايات محلية ، وسلاوات ... ومن جهة أخرى ، نلاحظ أن الأغنية مكتوبة كتابة لا غموض فيها . . . أغنية رولان . وينحصر الأمر فى أن نقسم : كيف نتصور نحن علاقة هذا بذلك ، يكفى أن نقدم شرحاً واحداً ، يفرضه علينا هنا ضيق المكان إنما فى الواقع طبائع أفراد ، أهمها طبيعة شخصية رولان ، وكلها تتضمن الحقائق وتحددها . وإذا نجحت فى أن أوضح أن جميع روابط هذه القصيدة ، وهى على أكبر جانب من التعقيد ، وترى إلى تحقيق نفس الهدف وهو إبراز شخصية رولان حال ظهورها ، فإنى بهذا أبرز مهارة التركيب ووحدة الاتجاه وترابط هذه الروابط . وكلها أفلحت فى هذا أصبح من حق أن أبين أنها من عمل فرد واحد ، وأن نسب شرف تكوينها لشاعر واحد (٨) . هذا ولا يحق علينا هنا أن ندخل فى تفاصيل التحليل الجانبية التى تنتج عن هذا لكن لنا أن نصرح بأن الفوز حليفنا ، وأن نظرية الأغاني المتفرقة التى تجمعت قد هدمت هدماً لا رجعة فيه .

وإنكار نسبة العمل للفنى للشعب لا تؤدى إلى إنكار اشتراكه فى إخراج هذا العمل ، فصنع المراحل الكبرى من قصيدة البطولة يفترض عقلية ورأياً وعقائد وذكريات مشتركة للجماعة كاملة . وفيما يتعلق بأغنية

رولان ، نلاحظ أنها تستخدم التقاليد، وهى تقاليد يمكن أن تكون مستعارة من سرد تاريخى ما ، أو نسخت بمعرفة بعض القسس وتم الاحتفاظ بها فى الأماكن التى شهدت المعركة : أى مثلاً فى الكنائس التى كانت إذ ذاك تفخر بضم مدافن الأبطال من أفراد القصة — الأغنية ، أو تكون قد نقلت من لسان إلى لسان فى طرق الحروب الصليبية والحج ، ولم تتمكن من الظهور مرة جديدة إلا وسط جو بطولى به نشوة وإيمان قوى. وهكذا يقف دور الجمهور عند هذا الحد ، وينحصر فى تقديم المواد الأولية للعمل وإيجاد جو مناسب لتداوله .

ونفس الشيء يقال — مع قليل من الفوارق — عن الكاتدرائيات القوطية، إذ لا شك أنه كان لدى الشعوب — كما هى الحال اليوم — منشآت خاصة بها وبيوتات دينية تعترف بها. ولا مرأى فى أن شعوب العصور الوسطى قد استحقت هذا الازدهار المعمارى الجميل ، لأنها من إرادتها ، ولأنها تحمست له وأجمعت عليه فى إيمان وورع، وأحياناً فى كبرياء أيضاً، ودفعت تكاليفه من أهوالها وبذلت له جهدها. ويصور لنا المعاصرون اليوم قطعاً من المتطوعين، نساء ورجالاً، عبيداً وأشرافاً، وهم يحرون فى سكون وخشوع كتل الحجارة الضخمة من الجبال الحجرية ، ليشيدوا بها كاتدرائيات سان دينى وشاتر ، وروان ، وستراسبورج . وفى هذا المعنى تصبح الكاتدرائيات القوطية بلا شك من عمل الشعب ، لكنها هكذا فى هذا المعنى وحده . أما العمل الحقيقى للجماهير فى أوله فإنه لم يكن إلا عملاً يدوياً عمالياً . . . والأمر أولاً وأخيراً هو أن الجماعة العمالية التى تبحث عن امتيازاتها ، وأن الجماهير غير الفنية تدوس بأقدامها اختصاصات السيد الفنان الذى يقوم بالتصميم ، والذى كان يؤتى به غالباً من أعماق الريف لأنه كان يتمتع بشهرة كبرى كفنان (٩) .

ذلك أن إغفال اسم الفنان، ذلك الإغفال الساحر الذى تعود البعض إضفاءه

على الإبداعات الفنية الكبرى في الماضي، لم يكن إلا أسطورة ، قضت عليها لدرجة كبيرة بحوثنا المتقدمة ، ولا داعي هنا للتحدث عن العصور اليونانية والرومانية القديمة ، بل يكفي أن نقصر على العصور الوسطى . وهي وحدها التي وصفناها على بساط البحث . ولا شك أن عبادة الفرد في هذه العصور لم تكن موجودة كما هي اليوم ؛ إذ كان من النادر أن يوقع الفنانون أعمالهم ، وليس من المؤكد أن يكون اسم « تورولد » الذي يظهر اسمه في نهاية أغنية رولان هو الشاعر أو المفني السارد . ومن النادر أن يضع نحات مثل « جلبيير » توقيع بحروف كاملة على حافة كاتدرائية أتان ، ولا بد أن تأخذ في اعتبارنا هنا أنه غالباً ما كان الفنانون المعماريون والمزخرفون وناحتو الصور ، كانوا من صغار الرهبان ، وأن لائحة أو قانون الهيئة الدينية التي كانوا يتبعونها ، تعتبر أن التواضع فضيلة من المرتبة الأولى ، وكانت تحرم عليهم هذه اللائحة لهذا السبب نشر أسمائهم ، ولذا فنحن نجعل أسماء الذين شيدوا مثلاً قصر « فيزلي » .

وعلى العكس من هذا ، كان سادة الأعمال الفنية اللادينية معروفين تماماً حيث وصلت أسماؤهم إلينا خلال وثائق المحفوظات ، ولهذا فنحن نعرف من فنانى القرن الثالث عشر وحده « فيلاردونكو » الذى عمل في مدينة كامبرى واشتهر بمجموعة صور « كروكية » ورسوم تحتفظ بها اليوم ، ونعرف أيضاً « رينو » وتوماس « دى كورمون » ، « وروبيردى لوزاك » و « بيردى مونترى » من مدينة سان دينق ، و « أودى مونترى » من كنيسة الكورلليه بباريس التي زالت من الوجود ، « وجان لانجرا » من مدينة أوريان دو تروا . ونعرف أن كنيسة ريمس كانت موضع رعاية « جان دريه » و « جان لولو » و « برنارد سواسون » و « روبرى دى كوسى » وكنيسة فوتردام دى بارى من عمل « جان دى شيل » و « بيردى شيل » و « جان لوبتليه » وغيرهم . لكن كم من نجوم في نفس هذه العظمة قد هوت في طي النسيان لأن السجلات لم تحتفظ

بأى أثر مادي لهم . وما لنا ندهش ؟ ... أليس مصير الفنانين الشعبيين حقاً اختفاء أسمائهم أمام أعمالهم ؟ إن الذى يحدث أحياناً أن نتغنى بأغنية « المادلون » ، لكن كم منا يستطيع ذكر مؤلفها ؟ .

تحدثنا حالا عن أغنية (المادلون) . . والفنون التى تسمى بحق فنونا شعبية ليست بأقل من الأغنية فى كونها ثمرة حلوة المذاق نبعت من وحي الجماعة ، وهى فى حالات عدة تتفرع عن فن سبق وجوده أولاً ، فن فى ذاته أرسقراطى مصطبغ بصبغة اصطناعية ، تقدم هى بقايا محورة أو مكيفة ، مثال ذلك أغنيات الميلاد التى طالما كتبت عنها صفحات رقيقة ، والتى لا ينبغي أن نرى من خلالها إلا إنتاجاً ثانوياً من أغنية الرعاة التى كانت تسرد فى القصور ، أى نوعاً متحلاً من الفن نجد خلاله أسماء معينة مثل اسم القس بليجران ، أو الأخ ماسيه ، أو فرانسواز باسكال من أهالى مدينة ليون ، وقد ألقت هذه الأخيرة أغنية من أغاني «أوديمون» ، وأخرى من أغاني « أجاتونفيل » (١٠) . ونعرف أن أغنية « فى ضوء القمر » من أعمال « لوللى » وهو أقل الموسيقيين شعبية ، كما نعرف أن كثيراً من أشد نغماتنا الشعبية نابع من نغمات أوبرا قديمة كان لها نجاحها فى القرن الثامن عشر ، وأن الطابع الأكثر انتشاراً فى أغاني الرعاة الباسكية التى يرجعها بعض الخياليين إلى قصص المعجزات المعروفة فى العصور الوسطى ليست شيئاً آخر غير أغنية « مالبروت » ، ذاهب إلى الحرب ، وأن أغلب رقصاتنا الريفية رقصات قديمة كانت منتشرة فى القصور أو فى الصالونات ، وبقيت فى ريف ما ، فى حين أنها اختفت بسرعة من يديها الأصلية (١١) .

« كان اسمه كامبى روبر ؟ وقد صحب النسيان اسمه ، الأمر الذى اصطحب أيضاً بمؤانات أخرى كانت ولا تزال إلى اليوم على شفاه الجميع . هل تعلم أن أغنية « العجول » هى من عمل بيير ربون ؟ وأن « أوان جنى الكريز » من عمل ج ب . كايان ، وأن أغنية « بامبوليز » من تأليف ت . بوتريل وأن « الشباب » من تأليف جوزيف فوليه ؟

إن الأفاصيص والأساطير غالباً ما ترتبط بتقاليد دينية بعيدة ، ترجع هي بعينها إلى جمعيات رجال الدين ، أو إلى حلقات الموهوبين . وهذه فيما يتعلق بالمصادر الشعبية قصة ذات مغزى : كان مانويل دى فالالا قد أدخل في أغنية « تريكورن » كعنصر محلي وصورة أندلسية نموذجية ، نغماً ميلوديا تلقاه حين سمعه على لسان متسول أعمى . . . ولكن كم كانت دهشته حين علم أن هذا النغم كان بعينه موضوع أوبريت كان قد كتبها أحد زملائه . . . أما « الأغنيات الشعبية السبع » التي كتبها عام ١٩١٤ فإن فيها رائحة أزهار اقتطفت حديثاً . وهنا يقول لنا رولان مانويل : « لقد علست من فالالا نفسه أن الميلوديات الجميلة ليست جميعاً ، ولا دائماً ، أصيلة في حينها ، وأن « الجوتا » و « الأمودة البرسيز » والبولو ، وغيرها . . نتيجة خلط وتجميع جميلين تما في فطنة . . » (١٢)

والتعليل الذي قدمناه حالا لا يمكن تعميمه على أية حال . ألا يكون الفن الشعبي غالباً في اتجاه مضاد للانحلال ، أو أن يكون من بقايا فن مشذب عمداً ؟ إن لدى كل مجتمع ، وبوجه خاص المجتمعات البدائية ، صوراً مباشرة ، غير مصطنعة ، للتعبير بالرقص والأغاني ، وهناتهنز مشاعر الجماعة بكامل هيئتها وتحرك وفقاً لنفس النغم ، ويستطيع كل عضو من أعضائها أن يصدر صيحة أو حركة يمكن أن يرددها الجميع إن هي ترجمت العواطف المشتركة ترجمة سليمة ، « غير أن الفرد الذي يتمتع بهوامة ما دائماً ما يحتفظ بدوره في هذا الشعر الذي يظل حتماً جماعياً وشعبياً . . مع ضرورة وجود نخبة واحدة تعرف كيف تخلق النغمات التي تبعث السرور إلى الجماعة . وهذه الحال نراها في الرثاء الذي كان منتشرأ على نطاق واسع ، والذي تعتبر « الميريولوجى » — أغنية الرثاء اليونانية — و « الفوسيرو » — أغنية الرثاء الكورسيكية — نماذج واضحة منه ؛ وحيث يشترك أقارب الميت وأصدقاؤه بالصياح ، وأحياناً قليلة ، مع جماعة موسيقية ، ولو أن

الأغنية المرتجلة ، وفي بعض الأحيان ، رقص الصائحة ، هما الجزء الرئيسى فيهما .. ومهما تسكن الفلاحة ، باعتبارها قريبة الميث ، فهي ليست أقل تدربا على فن الارتجال هذا ، من الصائحة نفسها ، حتى منذ طفولتها . . بل غالبا ما تكون محترفة متخصصة (١٣).

هذا ، ولابد أن يقال نفس الشيء عن هذه المظاهر الفنية الشعبية التي يطلق عليها اسم المبارزات الشعاعية ، حيث لا يستطيع ، عدا الموهوبين حقا ، أن يخاطروا بأنفسهم ، ولألا أصبحوا موضع السخرية ، وهم جميعا يتخصصون فيها بلا اصطناع ويقومون بتنمية مواهبهم . والحق يقال إنه كلما كان الشعر مرتجلا كان صدوره عن القريحة أقل احتمالا ، وكان أقل ذاتية بالمعنى الذى نعرفه اليوم . بل والأمر على العكس من ذلك . فهو مصقول تقليدى ، لأنه لا يستطيع تجنب الخلط الذى قد يصل إلى حد الفساد إلا إذا صب فى قالب أعدم مقدا ، ولألا إذا عاش فى نغم واحد واختار موضوعات تقليدية ، ولألا إذا تشكل من منوعات طارئة . هكذا كانت الكوميديا ديلا رتي — الكوميديا الفنية الإيطالية — التي تخضع على أية حال للمسرح الشعبى . يدل على ذلك أنها كانت تستخدم المحترفين . ومن المؤكد أن ممثلى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى ، تلك التى كتبها « أوبرمرجو » وغيرها ، لم يكونوا من المحترفين ، لكنهم أناس اختيروا اختياراً دقيقاً وتم تدريبهم . وعلى أية حال فإن أكثر الفنون شعبية هو الذى يفترض وجود نخبة من الشعب إذا استحق تبعيته للفن . والفن الشعبى بالمعنى الحقيقى هو ذلك الذى يختار وحده تلك النخبة من وسط شعب ما دون أن يستعيرها من بين طبقة أرستقراطية اقتصادية أو دينية أو سياسية ما ، ودون أن يسمح لهذه بالسيطرة عليها أو بتوجيهها ، (١٤) .

لابد أن نقرر إذن أن ميول جنس ما ، وروح إقليم ما ، وطعم شيء ما ينضج بعد ، بصفتها جميعا مصدراً يعطى للفنون الشعبية طابعها ، ليست محض

أوهام. هذا صحيح، لكن الخصوصيات الوطنية والإقليمية لا توجد في الشعب أصلاً إلا على هيئة إرادة غير مكتملة، أو إرادة طارئة، وهي عناصر لا بد أن يعيشها الشعب لاشعوريا لكي يرتفع إلى مستوى التعبير الفني. وقد يكون من الخطأ الجسم أن نعتقد أن الخيال الطبيعي للشعب هو الذي يجعله يهتم بنفسه وبحياته المميزة له... والشئ الذي يسلم عن الشعب شعبيته الفعلية هو التصوير والقصص التي تحدثه عن دنيا لا يعرف عنها شيئا يذكر، (١٥).

إن الدور الذي يقوم به الشاعر حقا هو الكشف عن العقلية المنتشرة وسط جماعة ما، حيث يشعر بها ويكشف له عنها بالتعبير عنها، وهي بهذا تقوى وتثبت، ولهذا يمكن القول — على هذا القياس — بأن روح التربة من صنع عدد صغير من الأفراد؛ ذلك أن عنصر الجاذبية هو أيضاً شيء يمكن اختراعه، وأن عبقرية الشعوب، لدرجة ما، إبداع أدبي، ونحن ندني بأغنية «فرنسا الحلوة» لمؤلف أغنية رولان، و«روسيا المقدسة» لتورجنيف وتولستوي ودوستويفسكي، و«بولندا البطالة الضحية» ليست أقدم في ظهورها من ظهور الشاعر ميكيفتش. ويبدأ تاريخ ألمانيا الرومانتيكية في عصر الرومانتيكيين. في إسبانيا استعار البنيز وجرانديوس ودي فللا الكثير من رقصات وموسيقى البوليرو والفلامنكو والسجدياس.. لكنهم ولا شك أعادوا إليها ما استعاروه منها.. إذ ما قيمة الأدباء دون أوطانهم، ودون أقاليمهم؟ بل وماذا تكون قيمة الوطن والإقليم دون أدباؤهما؟ ما قيمة إقليم بورجونيا دون كوليت وروبنيل.. وإقليم أوفرني دون بورا.. وإقليم أوش دون لافاراند، وإقليم الفور دون راهوز؟ هكذا يأتي التبادل بين الشعب ورجال الفن، حيث لا يكون ما يأتي به هؤلاء الرجال بقليل الأهمية... وحيث تظهر روح الشعب كنتيجة لتعاون دائم ودقيق بدلا من أن تأتي شكايها الختام.

أثر البيئة

هل يعنى هذا أن يكتفى الفنانون بترجمة عقلية شعوبهم ؟ ألا يجوز أن يكون من عملهم أصلاً أن يقوموا بتقوية « الصوت الكبير اللانهاى المتعدد للشعب الذى يعنى على إيقاع واحد - ولهم » ؟ (١٦) إن إبداعاتهم فى هذا المجال لا تفعل إلا أن تعكس البيئة التى غمرتهم هم . هذه نظرية تغرى ببساطتها وتنوع الأمثلة التطبيقية التى تشهد بها ، وبالشعور الذى توحى به حين تشرح الظواهر المختلفة فى سهولة ، وتجمعها كلها تحت عامل مشترك أعظم .

تأتى هذه النظرية من مونتسكيو الذى أدخل فكرة تأثير المناخ فى العادات والأخلاق إلى الفكر الحديث . وقد طبقت مدام دى ستال هذا المبدأ على الأدب . وكتب بونالد فى نفس العصر يقول : « إن الأدب تعبير عن المجتمع » . واليوم ، تقول الماركسية ، بتعبير آخر ، بتعليم نفس الفكرة . و « تين » - على أية حال - هو الذى طرق هذه النظرية بكثير من التوسع والدقة .

وعلم الجمال عند « تين » ينبع من فلسفته ذات المظهر العلمى والاتجاه الارتجالى التحديدى ، وهو يقول : « إن الطريقة الحديثة التى أحاول اتباعها والتى يبدأ استخدامها فى جميع العلوم الإنسانية تنحصر فى اعتبار الأعمال الإنسانية - وبوجه خاص - الأعمال الفنية ، كحقائق ومنتجات يجب تحديد صفاتها والبحث عن مسياتها » (١٧) . . ولكن العمل الفنى - شأنه شأن الحقائق الأخرى - ليس منعزلاً ، بل إنه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدد حضارة ما ، وثقافة ما . . يرتبط اختصاراً « بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه » ولكى نفهم العمل الفنى أو فنانا ما ، أو مجموعة من الفنانين ، يجب أن تمثل لدينا فى دقة تامة ، الحالة العامة للتفكير ، وعادات العصر الذى ينتمون إليه لأنهم يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذه الملبسات ، و « يتحدد العمل الفنى بمجموعة ملبسات ، هى الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة » (١٨) .

وهكذا أخرجت اليونان فن النحت ، لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت
منظر الأبطال العراة ، ولأنها أحبت جمال الأجسام . والكاتدرائيات
القوطية - كما يحدث في الصلاة - ترتفع نحو السماء ، لأنها بالضرورة
تتاج « لعصر القسس الفرسان » ، و« التراجيديا الكلاسيكية » تصوير جميل
للعالم الكبير حيث يحدد كل شئ مقدما ، وينتظم وينسق كما كان يحدث في
القصور . . ولا يمكن أن تكتب أو تمثل هذه التراجيديا إلا لجمهور من
السادة ورجال القصور . والرومانتيكية بما فيها من عواطف غامضة وقلق
وأهداف نحو الانهائية تنبع نبعاً طبيعياً من تهاون في النظم وتحطم
الإطارات الاجتماعية والمعنوية الذي يشكو منه بوجه خاص شباب ثرى
عاطل .

مع هذا فالحالة العامة للروح والعادات ترجع إلى عوامل أخرى ،
و« تين » إذ يوضح نظريته يصدر القانون الشير القائل بأن « ثلاثة أسباب
تعاون في إيجاد الحالة المعنوية الأولية : الجنس والبيئة والعصر » (١٩) .
والجنس هو الحقيقة العضوية الموروثة ، أى الاستعدادات الطبيعية الموروثة
التي يأتى بها الإنسان معه ، تلك التي تؤثر في آن واحد في العادات وفي
الفنون . انظر فن التصوير الفلمنكى ، تجد الوجوه المنصرة الملوثة ، وحفلات
الربيع والأعياد ، كلها دليل على أن الجنس « دموى » يحب التمتع بالمذات
الحياة وممارسة السهل من هذه المذات ، بدلا من الميل إلى التفكير في الفلسفة
والأحزان . أما بالنسبة للبيئة فهي الحقيقة الجغرافية الاقتصادية والثقافية
فالمناخ الجاف والسماء الصافية المضيئة في إقليم توسكانيا ، والأناقة الناعمة
في المنصرفات تضاف إلى حدة المواطن وحب المعرفة الثقافية ، وحب
الحرية ، وتوضح كلها روح الشباب والرشاقة الحركية وحدة الدقة ، التي
نعجب بها لدى مصورى ومثالى فلورنسا « السكواتروشتو » . وأما العصر
فهو الربط التاريخي والسياسي ، وفي الفنون الجميلة يؤثر الماضي في الحاضر

كما هو الشأن في كل شيء ، كما يؤثر الحاضر فيما يراد أن يكون مستقبلا ،
لذا من المستحيل أن يجرى التصوير والكتابة والبناء بعد عصر النهضة كما
كان يحدث قبله ، أو في عصر لويس كما حدث أيام الحروب الدينية ، أو في
روما أيام مجمع الثلاثين الديني كما حدث أيام يوليوس الثاني .

هذه هي التأثيرات الرئيسية التي تسيطر على مولد العمل الفني ووحى
الفنان ، وحتى أكثر العبقريات ذاتية بصبح الناتج البسيط لهذه العوامل
اللاشخصية الثلاثة . وليس الأمر هنا ، كما هي الحال في كل شيء ، إلا مسألة
ميكانيكية : الحاصل النهائي عبارة عن مركب يحدده كله اتجاه القوى
التي تنتجها ، (٢٠) .

ونتساءل : ألا يمكن أن يكون أحد الأسباب الثلاثة التي عددها «تين»
أساسيا ؟ إن «تين» لا يؤكد هذا بوضوح ، لكن هذه الصفة الأساسية
موجودة في منطق نظريته ، ووجودها يتفق والنزوح المادية التي تسيطر
على فكرته ، وإذا نظرنا فيها من قرب ، للاحظنا في الواقع أن السبب
الأول — وهو الجنس — يعتمد على الثاني ، أي البيئة ، باعتبارها مجموع
الظروف الجغرافية والمناخية . فالهواء والغذاء هما اللذان يشكلان الجسم
على مدى الزمن ، والمناخ ودرجته وتغيراته المتناقضة تنتج الإدراكات
العادية ، وفي النهاية تنتج الحساسية النهائية ، وهنا يظهر الإنسان كله ،
روحا وجسداً ، بحيث يأخذ الإنسان كله طابع التربة والسماء ويحتفظ به .
وهكذا ينتج العقل الطبيعة مرة أخرى ، وتصبح الموضوعات والشعر الآتيان
من الخارج ، صورا وشعرا نابعة من الداخل . والشئ الذي يعلل صفات
الروح « الغالية » (الجواواز) وهي تتصنف بعنائها للمبالغة القياسية ، وبعدم
ميلها كثيرا إلى التصديق بسهولة ، وإلى العواطف الجارفة والحساسية ، بتصوير
الرينم الفرنسي حيث « كل شيء متوسط ومعتدل » ، له قدرة « التأثير أحيانا
دون أن يبعث النشوة أو الإجهاد » (٢١) .

وتنطبق نفس الفكرة فيما يتعلق بالأدب الإنجليزي ؛ «فالفرق العميق الذي يتضح بين الأجناس الجرمانية من جهة والأجناس الإغريقية واللاتينية من جهة ، يأتي في أغلبه من الفرق بين المناطق التي نشأت فيها» (٢٢) . وأخيراً ، تتضح النظرية بشكل أدق حيث يتحدث «تين» عن هولندا ويقول : « يمكن القول بأن المياه تصنع العشب في هذه البلاد ، العشب الذي يصنع الدواب ، التي تصنع بدورها النجس . . وكل هذه الأشياء في مجموعها تشترك مع «البيرة» في صنع المواطن » (٢٣) . وإذا فرضنا في نهاية الأمر أن المواطن يمارس فن التصوير ، نجد أن هذا التصوير يأتي بوضوح تام نتيجة للياه وهو المطلوب إثباته ! !

قد لا يكون من المستطاع السير إلى أبعد من ذلك في تطبيق الطريقة التبسيطية . والمادية الماركسية نفسها أكثر تنوعاً في التطبيقات ، إن لم يكن في المبادئ . والمعروف أن الظواهر الأيديولوجية تخضع في نظر ماركس إلى البناء الاجتماعي الذي يعتمد بدوره على وسيلة الإنتاج . ويقول إنجلز هنا : « إن أفكار الطبقة السائدة هي بعينها الأفكار السائدة في كل عصر . وبعبارة أخرى فإن الطبقة التي تهيمن على المادية للمجتمع هي كذلك القوة الروحية المسيطرة ، والطبقة التي تمتلك وسائل الإنتاج المادي تمتلك لنفس العلة وسائل الإنتاج الثقافي» (٢٤) ، ولا يمكن إلا أن نشتم الأعمال الفنية من خلالها ، وحكمها حكم المذاهب السياسية والأخلاقية والدينية ، نجدها تعبر عن حالة معينة للمجتمع ، ثم تعبر في نهاية الأمر عن حالة معينة للحقيقة الاقتصادية .

ولا شك في أن كتاب الماركسية يتجنبون المبالغات المفضوحة ، فليوناردو دافينشي مثلاً لا يمكن فهمه فحسب من خلال أبهة القصور ، ولا شكسبير من خلال التجارة الإنجليزية في القرن السادس عشر ، ولا فولتير وديدرو من خلال الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر . ويمكن هنا قبول

فكرة « المصادفة » في مجال البحث في العبقرية ، ولكن ما الرجل العبقرى إلا صدى وانعكاس ، فهو يتميز قبل كل شيء بقدرته جبارة على أن يأخذ في اعتباره تماما الناحية الاجتماعية . لكن إذا فرضنا أن روفائيل وميكل انجلو قد ماتا في المهد ، لظل الاتجاه العام للفن الإيطالى كما هو . وإذا كان الدور الذى يلعبه الفنان هو إبداع نماذج ما ، فإن هذه النماذج تمثل « الأمانى والاحتياجات الاجتماعية والروحية لعصره » (٢٥) وما كان لأراء باسكال أوتراجيديات راسين أن تكون ، وما كان لها أن تتخذ نفس الشكل الذى اتخذته ونفس المادة التى طرقتها فى إطار تاريخى وسياسى واقتصادى واجتماعى آخر *

ومها يكن طموح هذه النظرية، فإنها — هكذا يتضح عند فحصها — مخيبة للآمال. وليس الأمر أن ننكر تأثير البيئة فى الفن والفنان، بل إن رد الفعل الذى قد يحدث ضدها يعنى تحمل ضغطها ، لكن فكرة البيئة هذه من أعقد الأفكار أولا ، فهادام كل منا ينتمى إلى مجتمعات عدة ، منها الأسرة والنادى والنقابة والكنيسة والوطن ، فنحن نشترك فى عدة بيئات لا يكون تأثيرها دائما فعالا . ثم إننا نلاحظ أنه عند وجود بيئة واسعة لحد ما ، تأتى آراء عكسية أو متعارضة فيما بينها لتقف فى وجه أكثر الآراء انتشارا . فالعقلية التى تتوزع توزعا متساويا ، دون قيود أو تعويضات بين أفراد مجموعة ما ، عقلية لا وجود لها . وهكذا تصبح الحالة العامة للتفكير والعادات شيئا من قبيل الخرافة .

* انظر . جولدمان : الله المختفى ؛ حث يكشف المؤلف فى القرن السابع عشر « الرؤية الأساوية » وهى ذات طبيعة ثوقراطية « مستمدة من السلطان الإلهى » وإبنة من الكتاب المقدس — تعارض روح التوافق مع المسالم الذى لا يمكن فرجه إلا بربوبه بالأسس العينية وبالرجوع إلى كل تاريخى محدد .

وحى أكثر الجماعات تنظيماً ليست متماسكة ، فعصر بناء الكاتدرائيات الذى يصفه لنا البعض بأنه منصرف كله إلى الصوفية ، عرف تياراً قوياً من الفكر العلماني .

والكلاسيكية الفرنسية لم تكن كلها دينية، ورغم ما يقول فيرلين — وهذه الفرقة الضخمة من المفكرين المعتدلين ومن الرسميين في عصر الكلاسيكية هذا لم تتمكن إطلاقاً من إسكات النفر الضئيل من الخلقاء و« الملحدين » وقد كان اثنان من أكبر مفكرى هذا العصر يميلان نحوهم ميلاً طبيعياً ، نقصد مولير ولافونتين . وكانت الكاثوليكية نفسها في عصر لويس الرابع عشر مقسمة إلى اتجاهات متنافسة، منها بوسويه وفينلون في ناحية، واليسوعيون الأوغسطينيون في ناحية أخرى . بهذا يكون من باب أولى القول بأن جيل عام ١٨٣٠ كان حزيناً أمر قصد به تبسيط الأمور بدرجة مبالغ فيها . كما أن الاتجاهات المنطقية والموضوعية واللا دينية لم تسيطر على جيل عام ١٨٨٠ سيطرة كاملة ، وخاصة أن باربي دور فيللى وبلوى وهويسمانس قد افتتحوا خلاله عهد تجديد في الأدب السكاثوليكي .

غير أنه إذا لم يكن صحيحاً أنه توجد روح جماعية حقاً ، فإن هناك عادات سائدة واتجاهات أكثر وضوحاً وعناصر أكثر بروزاً من غيرها تميز بيئة ما أو عصرها ما ، تدل على هذا الأمثلة التي سردناها حالا . والسؤال الآن هو : هل يصبح الفن دائماً انعكاساً لها . لا .. لأن العلاقات التي يحتفظ بها الفن بينه وبين المجتمع ليست مستمرة دائمة ، وهي لا تسير في اتجاه واحد ، فأحياناً تقوم هذه العلاقات بتصوير الحياة المحيطة لدرجة تكاد معها أن تصبح ازدواجاً لها، وأحياناً أخرى تكون بمثابة رد فعل لها ، أو على الأقل ، تنو على هامشها لتحاول إسقاطها في طي النسيان . أليس الفن في

إحدى نواحيه لعبة طليقة تضطرننا إلى الهروب من الواقع؟ إنه هو الذى يفسينا المشاغل الجدية ويقدم لنا سرايا وعزاء . فالسارد البائس الذى يعبر المقاهى العربية ليسرد فيها مقطوعات من ألف ليلة وليلة لا يقدم للسمتعين إليه ما يجدونه فى حياتهم اليومية ، بل على العكس من ذلك ، يقدم لهم ما يحتاجون إليه ، ويقدم هذا على شكل حلم أضفى عليه حلية ما ، وهذا هو ما يحدث غالباً ، فنن التصوير الهولندى العظيم فى القرن السابع عشر لا يبحث إلا عن صور هادئة من مناظر الطبيعة ومناظر من داخل البيوت وعن صور الأفراد والأزياء والفنون الزخرفية والأدبية ، وكانت تعتبر تافهة لدرجة ملحوظة فى فرنسا خلال فترة الحروب المستمرة التى كان عصر الإدارة (بعد الثورة) مسرحاً لها . هذا إذن نتاج الأجيال التى لم توقف يوماً من الأيام — إن صح التعبير وكما يقول فروممتان — عن سماع صوت المدافع (٢٦) .

بل يحدث أن تعمل الأعمال الفنية على تحويل العادات ، بدلا من أن تنقلها كما هى ، فليس كل شئ بخاطىء فى التناقض الذى يقدمه أوسكار وايلد ، الذى يرى أن الأدب يعلم الحياة أكثر من أن يتلقى عنها المعلومات . فسرحة فرتز لجوثة تسببت فى انتشار وباء الانتحار ، وكما من أشخاص تشبه بودلير وربما . لا يمكن أن يكون بودلير وربما نفساها مسئولين عنهم؟ ولقد لوحظ أن التصوف الغرامى للمغنيين التروفيروالتروبادور فى العصور الوسطى ، والميسينجر يتفق تماما وحالة البربرية لعادات الإقطاع فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ولا بد أن نضيف هنا أن هذا التصوف لم يكن عديم الأثر فى تخفيف حدة خشوتهم . ونفس الشئ يقال عن أغاني الرعاة من أمثال استريه والأغاني الغرامية التى كانت تسود حلقات المتحذلقات ، تلك الأغاني التى إن لم تكن تصور مجتمعاً منتظماً تنظيماً سياسياً إلا بقدر محدود يتفق والعصر الذى عاشت فيه ، فإنها لم تكن بلا أثر . والدور الثقافى الذى لعبه صالون مدام

دى رامبويه لا يمكن هنا إنكاره (٢٧) . واليوم ، لاشك في أن كلا من المسرح والسينما يعبران عن قلق فترة ما بعد الحرب ، ولكن هل مما لامعني له أن نفترض أن من ضمن آثارهما الإبقاء على هذا القلق ، وإبرازه ، بل إلى إبداءه إلى حد ما .

إن استقلال الفن هذا عن هذه العادات أمر يبدو أكثر وضوحاً حين يتعلق الأمر بالقوانين السياسية والمظاهر الاقتصادية. فطالما احتضن الأمراء الفنانين . . لكنهم طالما تجاهلهم واضطهدهم أيضاً . والحركات الأدبية تساعد أحياناً على سير التطورات الاجتماعية كما حدث في فرنسا في القرن الثامن عشر وأحياناً أخرى تكون عبارة عن اتجاهات رجعية أو محافظة ، فقد كانت الكوميديا الإثنية أرسقراطية * وكانت الرومانتيكية الفرنسية الأولى تدعو للشرعية . وعلى العكس من ذلك ، يحدث أن تنبع ثورة فنية من ثورة سياسية . وهو جويسن قانوناً يقول بمساواة الأنواع الأدبية وأخوة الكلمات . ويعتقد في ضرورة لباس القاموس طاقية حمراء ، لكن مدرسة عام ١٨٣٠م أتت إلى «التصريح بحقوق الإنسان» إلا بصلبة بعيدة. وهكذا يصبح من الصحيح القول بأن الرومانتيكيين لم يكونوا جمهوريين، وأن أكثر الجمهوريين

* يصدق هذا على « ميناندر » أقل مما يصدق على « أريستوفان » . فالكوميديا الجديدة تعمل على مساندة رأينا . وهذا رأى المتخصصين في هذه الناحية: بلوح أن موضوع كوميديات ميناندر كان في أغلب الأحيان المحب الذي تصادفه العقبات ، حيث بهم شاب مثلاً بفتاة أجنبية ذات أصل غير معروف ، ويريد أبوه أن يرغمه على الزواج بفتاة أخرى ، لكنه يكشف فجأة أن الفتاة مواطنة له ومن مولد حر، فبعد أن عرضها على والدها نهبها وقد عرفها من خلال جواهر كانت تزدان بها في طفولتها، وكانت لا تزال تحتفظ بها . فهل كانت الحبسية في أئتنا في القرن الرابع تقدم أمثلة كثيرة فيها مثل هذا الشيء أو هذا الموقف ؟ هذا أمر مشكوك فيه جداً ، ولا يبقى أن نحكم على شعب من خلال مسرحية هزلية ، والمؤلفون يأخذون موضوعاتهم لا من أكثر المواقف شيوعاً في الحياة المعاصرة؛ بل من تلك التي تستجيب أكثر من غيرها مع عاطفة خاصة لجواهر عصرهم .

تحمساً لم يكونوا رومانتيكيين لأنهم كانوا يدافعون عن الكلاسيكية المتدهورة . وهاك فضيحة زولا الذى كان يؤمن بضرورة إيجاد العلاقة بين الحركة الطبيعية فى الأدب وبين الديمقراطية ، حيث كتب قصصه فى عصر الإمبراطورية الثانية .

ولست الظروف الاقتصادية بدورها محددة لشيء ، فالصيادون البدائيون غالباً ما كان لديهم شعور جمالى تام لدرجة كبيرة ، على الأقل بما هو بلاستيكي ملبوس . ويقل هذا الشعور عندما تنتقل للبحث فيه فى مرحلة الزراعة ، وهى أرفع كثيراً من مرحلة البدائية . وقد وصلت هولندا وفينيسيا إلى قمة الاتجاهات الفنية عندما وصلت تجارتها كذلك إلى القمة . لكن دولاً كثيرة أخرى أدركت الثراء دون أن تدرك الفن ، بل حتى دون أن تشتري الأعمال الفنية ، (٢٨) . كذلك لا يمكن أن تنسب تطور الأذواق والأساليب إلى الطبقات ذات السيادة . ولا شك أن الحركة الواقعية تظهر غالباً كما لو كانت ترتبط بصعود البورجوازية . ولنذكر هاهنا روما الإمبراطورية التى انتشر فيها فن نحت التماثيل وصور الأفراد . ولنذكر أيضاً الفلاندر فى القرن الخامس عشر . وهولندا فى القرن السابع عشر ، وأوروبا الصناعية فى القرن التاسع عشر ، ولكن واقعية فن تل العمارنة فى مصر ، وواقعية أسلوب اليونان الهلنسى لاتتفقان وهذه القاعدة . وفى إيطاليا انحازت البورجوازية فى أغلب الأحيان إلى صفوف علم الجمال ، المثالى ، الذى مارسه فنانونها . وفى عصر أقرب إلينا ، نلاحظ أن آنجر ، وديلاكروا ، وهما من البورجوازيين ، يمثتان الواقعية ، فى حين أن الواقعي « كورييه » يمثت البورجوازية . وفن التصوير الشاعرى المعبر عن ذات ، الذى يصيب الواقعية بالضربات الأولى التى سوف تقتلها ينشأ فى صميم عصر رأسمالى عارم ، كما أن الشيوعية السوفيتية ، هادمة النظام الرأسمالى ، تجعل من الواقعية مذهباً للدولة .

وأخيراً ، وبوجه خاص فإن تين وماركس كلاهما بنفس قدر الآخر هزيلان في فهم أو إفهام الأساس في هذا ، ألا وهو حقيقة العبقريّة والحقيقة التي تنبع منها ، نقصد العمل الفني الرئيسي . فأساطير لافونتين تفهم ، هكذا يقال لنا ، من خلال طبيعة إقليم شامبانيا موطن المؤلف ، ومن خلال حياته التي حياها ، ومن خلال العادات الثقافية والأخلاقية والمعنوية للمجتمع الذي عاش فيه . لكن كم لدينا من أهل إقليم شامبانيا ممن كان زواجهم غير موفق أو كانوا أذكاء أو مثقفين أو ساخرين أو طيبين جهلاء ، أو ممن ترددوا على المجتمعات الراقية ؟ كم منهم يشبه لافونتين قدر شبهه بأشقائه ولم يكتبوا إلا تفاهات ؟ ويقال لنا إن الأدب الانجليزي هو نتاج الجنس الانجليزي في مناخ معين وفي ظروف تاريخية معينة ، ووسط ظروف سياسية دينية معينة ، وأن شكسبير ما هو إلا « نتيجة » لهذه الملابسات كلها . ومع ذلك فإن المشكلة تظل قائمة كما هي ، وكل ما خلق شكسبير يمكن أن يخلق « شكسبيراً » عادياً أو شكسبيراً قوياً . . على أنه إذا أمكن تحديد الأدب العادي ، فإن من المستحيل أن نحدد عظمة الأديب .

لا شك أن الطريقة طريقة مفيدة ، من حيث إنها توضح بعض نواحي العمل الفني ، لكنها أيضاً طريقة فاشلة حين نفكر في الأمر الذي يجعل من العمل الفني عملاً رئيسياً . وتفسر هذه النظرية « برادون » و « راسين » بل إنها تفسر — وأنا أوافق على هذا — السبب الذي من أجله وضع راسين ، الهليني ، الجزوي الأوغسطيني في أعماله ما لم يضعه « برادون » ، الجاهل الرقيق في أعماله هو . لكن من أين يأتي الفرق في القوى بين كليهما ؟ ومن أين يأتي الفرق في الطاقة الجبارة في عقل كليهما ؟ ومن أين هذا الفارق في جمالية أعمالهما ؟ لماذا لا يتساوى مستوى كليهما ؟ هناك إذاً فائض لا ينشر ، يجب استخلاصه استخلاصاً نقدياً سليماً إن لزم ذلك . (٢٩) .

الممارسى والأساليب والأنواع

هذا الفائض الذى نتحدث عنه لم يحدده علم الجمال الاجتماعى، كما يفهمه الأستاذ «لالو»، حيث يرى هذا الكاتب فى وضوح نواحي الضعف فى مذهبي «تين» و«ماركس»، وقد أثبت فى دقة تامة — ولا نستطيع فى هذا إلا أن نتبعه — أن الفن حقيقة قائمة بذاتها، وأن الأحداث الفنية لا ترتبط بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا بشكل عابر، وأن الحياة السياسية والحياة الجمالية قوتان متعارضتان. ومع أنهما تعملان عادة إيجابيا وسلبيا فى طريقين مختلفين أصلا، فإنهما غالبا ما تتعارضان فى تطورهما .. ولا ينبغي أن تبحث القوانين الجوهرية للفن خارجة (٣٠).

ورغم هذا فإن هذه القوانين — هكذا يؤكد الأستاذ «لالو» — ذات طبيعة جماعية. فالواقع أن هناك «ملازمات جمالية للفن، غريبة عن الفن نفسه، تؤثر فيه من الخارج كما تفعل العادات والقوانين والعقائد، وهى التى تتحكم فى نشاطاته الخاصة وفى نموه الداخلى. هذه الملازمات الاجتماعية الجمالية المحددة تفرض نفسها على الأفراد.

ما هو الفن، حقيقة، باعتباره مؤديا لأعمال فنية، بل لطريقة فنية، أعنى وسيلة للتفكير، ووسيلة للتنفيذ فى وقت واحد، أو أداة للتفهم والتنفيذ، ومجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية؟ إن الطرق الفنية لا تتبع من الأهواء الفردية، بل إن وجودها جماعى، يمتلكها الفنانون التابعون لمجموعة واحدة امتلاكا مشتركا، ويقرها جمهور فى عصر معين وفى بلد معين.

والأساليب والمدارس والأنواع أحسن دليل على هذا التنظيم الاجتماعى للفن، ولا بد هنا أيضا أن نتعرف قوانين حقيقة تتخفى شخصية كل فنان

على حدة تخطيا واسعا في الزمان والمكان ، والفن في عصرى النهضة ، أو الرومانتيكية ، والأساليب البيزنطية والقوطية والباروك (المختلطة) ، والمدارس السيينية (في مقاطعة جاسكونيا بإيطاليا) أو اليورجيدونية أو الشمبينيونية أو الرنيانية ، ونضج شعر البطولة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، ونمو أدب القصة في القرنين التاسع عشر والعشرين ، كل هذا ليس من عمل فرد ، ولا حتى من عمل عدد معين من الأفراد . ومهما تكن عبقرية الشاعر أو النحات أو المصور ، فإنه يدخل في إطار تقليد معين . ويصل إلى عالم الفن في لحظة معينة للشعر أو للنحت أو للتصوير ، يعتمد موضوعاته ولغته ووسائله ، وحتى نظراته إلى الأشياء ، وفيما عدا هذا الإطار وذلك العالم لن يكون ما هو كائن . فما كان لأحد أن يفهم رامبراندت قبل ظهور فن التصوير بالزيت واختراع «الضوء — الظل» وما كان لفرلين أن يصبح هو — فرلين — قبل عصره بمائة عام ، ما دامت حالة التعبير وطريقة الشعور الشعري لم تكن تسمح إذ ذاك بهذا .

والصفة الاجتماعية للفن — هكذا يضيف الأستاذ « لالو » — تتميز بالجزاء الاجتماعي ، الذي يحميه ، وهو جزاء بعضه متفرق ، وبعضه منظم ، فهناك قوانين جمالية ، كما أن هناك لعلم الأخلاق مثلا قوانين جماعية ، وهناك فهم معين للجمال في كل عصر وفي كل بيئة ، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول ، لها صفة الفضيلة الآمرة ، وتصبح الأعمال التي تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير . أما تلك التي لا تستجيب إليه ، فإنها تصبح موضع التأنيب . وهكذا يعرف المؤلف النجاح أو الفشل ، والإعجاب أو الاستهزاء ، والمجد أو الاحتقار .

ومثل هذه الجزاءات لا تخيب في إصابة هدفها . فالفنان يعمل دائما مباشرة أو غير مباشرة ، من أجل الجمهور . وحتى حين يعتقد أنه يعمل من أجل إرضاء نفسه لحسب ، دون أن يخضع إلا الحاجة داخلية في ذاته ، ودون أن يترك لنفسه شيء آخر غير قواعد الكمال الفني كما يراها ، فإنه يأخذ

فى اعتباره إعجاب وقبول أشباهه من الناس لعمله هو . وإذا هو احتقر الجماهير ، فهو على الأقل يفكر فى نخبه ما . . . القلة السعيدة التى قدم إليها ستاندال قصة « شارترىز دى بارم » ، التى يأمل أن تكون على أوسع نطاق ممكن . . . اللهم إلا إذا وجه نداءه — واليأس يملؤه — إلى جمهور المستقبل ، إلى الأجيال القادمة لتوفيه حقه . وعلى أية حال فهو يوجه عمله مهما يكن من أمر إلى الجماعة . . . ومن أجلها يبدع عمله ، وحكمها هو الذى يبحث عنه .

والفن فى تطوره يخضع لقوانين باطنية ، من أهمها ذلك الذى يعبر عنه الأستاذ « لالو » بقانون الحالات الجمالية الثلاث . كل شكل من أشكال الفن : الأسلوب أو النوع أو طريقة التنفيذ الفنى يمر بمراحل ثلاث تقابل تماما تلك التى يمر بها جسد حى : الشباب ، والنضج ، والانهيار ، وهى « الفترات قبل الكلاسيكية ، والكلاسيكية ، وبعد الكلاسيكية » . وإذا ما نما هذا النظام الثلاثى نموا كاملا — ولا يحدث هذا إلا نادرا — فإنه يستطيع بدوره أن ينقسم إلى ست مراحل ، كما يثبت هذا تاريخ الأدب الفرنسى . والبدائيون الذين كتبوا أغاني العصور الوسطى ، يضاف إليهم « الرواد » من عصر النهضة يلاون عصر ما قبل الكلاسيكية بخبرتهم الأولى . وأحيانا ما تكون هذه الخبرة غنية أو بدائية ، ولكنهم لم يصلوا إلى التناسق المكتمل إلا فى العصر الكلاسيكى التالى لعصرهم . أما الكلاسيكيون العظماء من الفرنسيين فهم الذين صنعوا مجد القرن السابع عشر بنوقهم المستنير ، وبنماء وسائلهم الفنية فى التنفيذ ، وبإبريقهم فى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن البعض فصلا منطوقيا . وقد نشأ عن الهبة الطويلة التى تمتعت بها عبقرتهم جيل من ناقلين حكماء ، لكنهم كانوا ضعفاء ، وتلاميذ طيبين أو على جانب من الرداءة ، شكلوا مدارس أصبحت فى غالبيتها أكاديمية ، وهذه هى مرحلة ما بعد الكلاسيكية ، فى القرن الثامن عشر . وما إن استنفد هذا الباقي ذاته

حيويته الهزيلة إلى حد ما ، حتى جاء رد الفعل الرومانتيكي ، باندفاعه العاطفي الذي اتصف أغلب ما انصف بالإثارة . وأخيراً فإن نهاية عصر ما بعد الكلاسيكية هي مرحلة الانهيار التي تتميز بخليط مختلط من الواقعية والرمزية . ويلوح أن دورة الحالات الثلاث ، والمراحل الست هذه قد انتهت اليوم ، وما على المدارس الناشئة اليوم بلا شك — لكي تعيش — إلا أن تحاول بدء دورة جديدة من التطور ، بناء على أسس جديدة ، أي ما عليها إلا أن تعدل من النظريات الرئيسية القديمة للشعر والتشكيل ، بل واللغة الفرنسية (٣١) .

هذه النظرية التي سردناها حالا تضم فكرة يحسن الوقوف عندها ؛ ذلك أن الفن يتولد من الفن ، والقوى التي تؤثر فيه يجب البحث عنها فيه هو . وفي تاريخ الموسيقى ، يرجع الانتقال من النغم الواحد إلى النغم المتعدد أو من رقصات القصور إلى السوناتا ، أو من التناسق الكلاسيكي ومن مجموع النغم الهادى الذى لعبه ج.س. باخ إلى الانغام المتعددة المختلطة المعاصرة . يرجع هذا كله أساسا إلى تقدم الفنية الموسيقية وإلى البحوث الموسيقية ، وتلعب التأثيرات الخارجية هنا دوراً ثانوياً ، فهي تساعد ، على أكثر تقدير ، على ظهور الأساليب ونموها الطابعي ، إن لم تكن تتعارض وإياها .

والشريط المسطح في فن المعمار الإغريق ، والقبعة في الرومانى ، وتقابل الأقواس في الأبراج ، كلها من قبيل الاختراع الفنى ، أكثر من كونها نتاج الضمير الدينى . وقد قيل عن تقابل الأقواس بالذات إنه « اكتشاف البنائين » . وفي عصور فن البناء القوطى لا توجد أى علاقة بين التحمس « التصوفى » الصاعد ، وبين استخدام القباب ، وتخفيف الأعمدة ، وتفريغ الجدران ، وكلها مارسها بقوة وإلى أقصى حدود الإمكان أستاذة البناء . حتى إنه يمكن القول بأن من العسير إرجاع كل هذا إلى التصوفية ، بدليل أن نفس العناصر موجودة في القبور ، وأنها تنبع من استغلال مذهب معين استغلالا

منظما. ونفس الشيء يقال عن فن التصوير الإيطالي ، إذ أن تطوره على أكبر جانب من الأهمية في شرح فن فينيسيا (البندقية) أكثر منه في شرح الثروة التجارية لفينيسيا ، فالفن الإيطالي كان يمكن أن يظهر بشكل مقارب في فينيسيا أخرى ، أقل ثروة من فينيسيا الأصلية ، في حين أن ذهب فينيسيا كله ما كان يساعد على تحصيل فائدة القرون الثلاثة السابقة لفن التصوير في باقي إيطاليا . بهذا يصبح الأستاذ « لاو » على حق ؛ ذلك أنه إذا كان الفن يخضع لشروط ما ، فإن هذه الشروط جمالية قبل كل شيء .

والنقاط الأخرى من النظرية — على عكس ذلك — أقل انطباقا في نظرنا على الواقع . فقانون « الحالات الجمالية الثلاث » لا يمكن أن يتحقق دائما ، إذ لا شك أن « لأشكال حياة » . وقد لاحظ ديلاكروا أن « للفنون طفولة ورجولة وأفولا » (٣٢) لكن تاريخ الفنون كتاريخ الإنسانية ، يقبل قراءات عديدة ، ويمكن من خلاله أن تبين أكثر من عدة خطوط بيانية صاعدة وهابطة ، أو سلسلة غير متتالية من حالات تجديدية يظهر فيها ، وهنا يمكن أن تختفي التجميعات القديمة لتحل محلها تحليلات جديدة ليس من الضروري أن تكون بالنسبة للأولى تقدما أو تراجعا .

وعيب الرسم الدوري (في نظرية لاو) هو أنه يوحى بأحكام للقيم ترتبط بفهم خاص جدا للفن . « الكلاسيكي » حين ينشأ على صورة مثل أعلى من الكمال ، يعني أن ما يسبقه أو يتلوه أو ما يبتعد عنه لا يمثل إلا تحسسات بدائية أو فساداً رومانتيكياً ، أو غرائب يقدمها الهدامون ، وهذا ما لا نستطيع أن نقره ، لأن شكسبير في نوع أدبه يساوى ولا شك راسين ، وأغنية رولان بطريقته تعادل في كمالها مسرحية « سينا » وفيون وربليه ورونسار كلهم شعراء جديرون بالإعجاب ؛ وليسوا روادا لحسب . ألا يعتبر الفن الروماني ، الذي أنتج أنقى العجائب إلا صورة أولى للفن القوطي ، مع أنه ذو أسلوب يختلف عن أسلوب القوطية ؟ أولا تعتبر « غادة ديلف » ، رغم أنها عتيقة ،

معادلة في جمالها لتمثال « أبولون السور وكتوني » ؟ ثم إن لراحة للعدراء
يرسمها بدائي سيني (إيطالي من كوسطانيا) ليست أقل جمالا من « العدراء
مع الدوق الأكبر » . وإذا حدث أن أخطأنا في الحكم بهذه الطريقة ،
فذلك لأننا نحكم بناء على التشابه ، وبناء على الرغبة في إعادة تصوير الطبيعة ،
وفي هذا دلالة محيطة ، كما سوف تثبت حالا ، وسوافق الأستاذ « لالو »
على رأينا في هذا .

والأفكار القائلة بأن هذا كلاسيكي ، أو رومانتينيكي ، أو « آفل هدام » ليست
بأقل غموضا . أليست رومانتينيكية اليوم غالبا ما تكون هي كلاسيكية الغد ؟
ومن « من المبدعين ذوى الأصالة لم ينعث بأنه هدام ؟ بودليير مثلا ؟ مع ذلك
فهو هدام بنسبة ضئيلة جدا ، ورغم ما يتخذة عمله من مظهر هادم ، فإن
الشعر الحديث كله يبدأ من ديوانه : « أزهار الشر » .

والعلاقات بين المؤلف والجمهور ليست كذلك بالبساطة التي يوحى بها
عالم الاجتماع « لالو » . وطبيعي ألا يكون الفنان وهو هكذا ، غير مبال
بالشهرة ، بل حتى بالمال . . . على أنه أيضا لا يبدو وكأنه لا يشعر بالأثر
الذي يمارسه . فهناك في أكثر الأدباء حياء ، بل وأكثرهم ابتعاداً ، نوع
من التحول أو الردة . والأديب الذي لا ينتج إلا لنفسه ، ودون أن يأمل
في التأثير على النفوس ، أو على الأقل الترويج عنها ، مجنون حتما . ولهذا
نرى بعض الفنانين يعدمون عملا أو أكثر من أعمالهم ، لأن هذه الأعمال
لم تكن تعجبهم . لكننا لم نر واحداً قد أعدم أعماله كلها ، دون أن ينقلها
إلى الناس (*) .

هل ينجم عن هذا أن يعمل المبدع أولا وآخر للجمهور ؟ وأن الجزاء

(*) دفع دوج . روسنتي بحجة لامرأة لدرجة أنه وضع مخطوطات أشعاره في تابوتها . لكنه
اضطر بعد سبعة أعوام أن يعيد فتح القبر ليستعيد ما !

الاجتماعى هو الذى يحدد وحده إنتاجه؟ أبدا.. فالنجاح أو الفشل ، والفقر أو الثراء ، يبقيان بالنسبة لفنان جدير بهذا اللقب ، بمثابة حادث ثانوى ، لأنه يخضع لعوامل أخرى غير المثل الجمالى للجماعة ، وكل شيء يحدث كما لو كان — كما هو الشأن بالنسبة لرجل الواجب — يفتقل من قوانين مكتوبة إلى قوانين غير مكتوبة يتفق عليه أساسا أن يخلص لها ، فإذا أعجب الجمهور بعمله ، كان بها ، وإن لم يحدث هذا كان بها ، وبإسوء حظه ١١

والذى يحدث أنه عندما يسير الجمهور قدما مع الفن الحى لعصر ما — الأمر الذى يشتد ندرة الآن يوما بعد يوم — فإن الفنان يسير قدما كذلك ، يشجعه التصفيق ، دون أن ينحرف عن طريقه قيد شعرة
وكم يحدث دائما مع ذلك أن يضطر فنان ما إلى مقاومة ضغط الجماعة والتعرض إلى غضبها وإلى احتقارها إياه ، لى يتبع وحيه الشخصى .
يا لها من مهانة لفننه إن هو كيّف نفسه بذوق زبائنه وهبط إليه ياله من شعور لديه بأنه قد ضحى بأحسن ما لديه وقضى على مواهبه . . . لهذا كانوا كثيرين — منذ رامبراندت وإلى موديليانى — أولئك الذين قبلوا تجاهل مواهبهم بدلا من أن يخونوا وحيهم ، وهم يشعرون فى هذا بكثير من المذلة لا لأن الأسلوب الجديد الذى أوجدوه يدوخ نظرات معاصريهم .

والحق يقال إنهم يستطيعون التعويض لأنفسهم . فكما ذكرنا آنفاً ، « لا يلتزم الفنان بصفته مبدعا إلى الجماعة التى تتلقى ثقافة ما ، بل إلى تلك التى تصنعها ، حتى وإن كان يحمل ذلك . فالمصور « جويا يتبع التاريخ بموضوعاته ، ويتنبأ بفضل عبقريته بإحساس أوروبا كلها ، (٣٣) . . . حتى يمكن القول بأن الفنان لا يتكيف بالجمهور ، بل إنه يخلق العمل الفنى ، وفى نفس الوقت يخلق جمهوره . والاتفاق بين هذا والجديد فى علم الأخلاق واضح للغاية ، فكما أن نبيا أو مصلحا يوجه « نداء البطولة » لكل من

يستطيع الاستماع إليه ، وكما أنه يجند حفنة من تلاميذه الذين يجندون بدورهم تلاميذ آخرين إلى أن تنضم إلى الجماعة كلها ، يستطيع الفنان الكبير عاجلا أو آجلا أن يجمع حلقة من المعجبين تكون كبقعة من الزيت تنتشر تدريجيا إلى أن تضم الجمهور كله في نهاية الأمر . ولم يتمكن سيزان من أن يبيع خلال حياته لوحة واحدة من لوحاته ، واليوم يشتري المعجبون ألقها في دقيقة واحدة بالملايين . هذا هو المجد . ويلوح أن سيزان الرسام لم يجده في الطرق التي أشار إليها الأستاذ دلالو .

هذه الطرق ، في الواقع ، أصبحت اليوم طرقا عريضة للفن ، لكنها كانت بالنسبة للفنانين في الماضي أزقة موحشة طالما جازفوا بحياتهم بالسير فيها . . . وقد يقال إنهم كانوا يسافرون فيها على جماعات . . . وهنا زد بفكرة المدارس والأساليب والأنواع وهي طبعا حقائق ، وليس من الضروري أن يكون الإنسان خبيرا لكي يرسم جدولا للقرن السابع عشر ، وآخر للثامن عشر ، أو لكي يميز رسما لإيطاليا عن رسم فرنسي أو عن رسم ألماني في نفس عصر معين . ويقدم لنا تاريخ الفنون مجموعات طبيعية تشترك في نفس المفاهيم الجمالية ، ونفس الوسائل الفنية ، منها مثلا في إيطاليا المدارس السيينية والفلورنسية والأومبروية والرومانية والفينيسية واللومباردية .

ومع ذلك فنظرية المدارس لا تتمتع بالتماسك الذي ينسب إليها عادة . وإذا كان من حقنا أن نتحدث عن مدرسة فرنسية في القرن السابع عشر ، فإنه ليس من حقنا أن ننسى أن هذه المدارس تضم مصورين يختلفون بعضهم عن بعض ، كما هو الشأن بين بوسان والإخوة لوان وكلود جيليه وريجو وفيليب دي شامباني وجورج ديلا تور . والانطباعية التي قد تتصور أنها أكثر تماسكا ليست مدرسة بالمعنى الصحيح . فالمصورون الانطباعيون قد اتبعوا طرقا متباينة ، رغم الصداقة التي كانت تربطهم ورغم آرائهم المشتركة ،

ورغم العداء الصريح الذى كانوا يمارسونه بعضهم ضد البعض ، والتشابه النفسى الذى كان بينهم فى بادىء الأمر . وهناك فرق كبير جدا بين مونييه حين رسم لوحة «النفىاس» زهر اللوتس الأبيض ، ورينوار حين رسم لوحة «لافاندير» زهر اللافاندير ، أو سيزان حين رسم «المستحمات» . إذا فرضنا أن سيزان مثل ديجا ، يمكن أن يوضع فى مصاف الانطباعيين ، وهو الأمر الذى يرفضه جميع النقاد . و«مدرسة باريس» الحديثة يمكن أن تكون مصدر بحث شبيه بهذا الذى نقول به عن الانطباعيين . ولهذا فنحن مضطرون أغلب الوقت — لكيلا نبسط الأمور أكثر من اللازم — إلى إجراء تقسيمات فرعية تؤدي فى النهاية إلى الفردية .

وفى مجال الفن — ولا بد أن تتفق فى هذا — يعتبر الفرد أكثر واقعية من الجماعة ، والشخصية تطبع الأعمال بالقدر الصحيح لعبقريتها ، ولهذا فإن أكبر الفنانين يذهبون إلى ما وراء حدود التقسيمات العامة . ولا شك أن ميكلا انجلويل ينتمى إلى عصر النهضة ، ولكنه هو ميكلا أنجلو قبل كل شيء ، كما أن فيكتور هوغو ، هو فيكتور هوغو قبل كل شيء ، وماذا يمكن أن نعرف عن رامبراندت عندما نقرأ فى القاموس أنه كان فنانا هولنديا من بين آخرين؟ لهذا يتعرض أكثر الكتاب والمصورين والمثاليين تمثيلا لعصرهم إلى أن يعتبروا أقلهم عظمة وأقلمهم أصالة فى عصرهم ؛ فهم بين معاصريهم يتأثرون أكثر ما يتأثرون سلبيا بالاتجاهات الجمالية السائدة ، وهم بهذا يعكسونها بأكثر ما يمكن من أمانة — أليست حالة الذوق حوالى عام ١٩٠٠ ممثلة فى أعمال جيرالدى أكثر منها لدى فاليرى . وفى أعمال جورج أوهنت أكثر منها لدى مارسيل زوست ، وفى مسرحيات باتاى أكثر منها فى مسرحية أكلوديل ؟ ويقول الأستاذ لالو إن مفاهيم «تين» تفسر التعميمات الهزيلة أحسن من تفسيرها لفرديات العبقرية ، وهى حقا شاذة فى بيئتها وفى وسط جنسها ، وجديدة فى لحظتها (٣٤) ، وهى ليست بأقل من ذلك فى مدرستها . فالهجوم الذى يقدمه الأستاذ «لالو» ضد «تين» هو أيضا فى نظرنا هجوم على مفاهيمه هو .

ولقد كان دلالو، - وهذا مسلم به - أحجى وأفطن من أن يجهل ما يأتي به الفنان من جديد في فنه . إنه يقول وهو على حق : « إن أقوى تقليد في العصور الوسطى كان نسيجا من عدد كبير من المواهب الفردية » . فعندما كان يجري تنفيذ سهمين مزدوجين لكأندرائية ما ، على مدى فترة عشر سنوات فقط بمعرفة اثنين من سادة المهنة يختلفان ، ولا شك يتنافسان ، كان كل سهم يتميز بميزات واضحة وباختلافات مقصودة ؛ إذ أنه في العصور التي كانت تتكون فيها « التقليد » الشهيرة ، التي أصبح احترامها بمثابة الخرافة . كان التقليد الوحيد هو العيش في فن العصر ، وعدم التفكير أبدا في تقليد نموذج ما تقليداً أعمى .. وإذا كان مبدعو تقليد ما يتصفون بالتقليدية قدر ما تنصف نحن اليوم لما أبدعوا شيئا . ففي مجال الفنون الصناعية مثلا كان يمكن أن ينقل القرن الثامن عشر أعمال القرن السابع عشر ، الذي كان يمكن أن يطبع السادس عشر بخاتمه ... فالتقليد الحقيقي لفن حي كما هي الحال بالنسبة لكل جسد ، هو الحياة ، ولهذا يصبح التقليد هو التطور المستمر (٣٥) .

إننا نوافق على ذلك ، ولو أننا نعجب حيث يصبح الأمر كذلك أن يقال إن أعمال الأفراد التلقائية تتجمع في غاية واحدة ، وإن الأعمال الأصلية متفقة ود روح طريقة التنفيذ الفنية القائمة . فهل تتفق أساليب عصر لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر ولويس السادس عشر والإمبراطورية ..؟ وإذا كانت الوسائل الفنية التنفيذية القائمة تقدم نفس النتائج فكيف يمكن أن تتجدد ؟ ... إذ أنه في نهاية الأمر لا يمكن أن يتطور الفن إلا بأولئك الذين يدفعون به إلى التطور . وبعبارة أخرى فإن الفن اختراع ، وكل اختراع يتطلب مخترعين ، لكن لا بد أن نحذر في هذا المقام من أن نقع فريسة لنظرة رجعية يوقعنا فيها التاريخ ، أو تؤدي بنا إليها زيارة المتاحف . فكل هذه الأعمال التي نتأمل فيها تتبع من ذاتها ، أي بنوع من النمو المستمر الآتي من أعماقها ، دون جهد ودون دفع مفاجئ . ولا شك أنها تخرج بعضها من بعض ، لكنها تخرج على هيئة سلسلة من الانفجارات ، كلها تمثل أعمالا إبداعية بقدرها .

ويقول لنا الأستاذ «لالو» مامعناه: إن الفنان يبدأ في الواقع من أشكال معينة يستوحيا ليفرض بعدها أشكالا جديدة ، وهكذا توجد لديه إرادة شعورية أولا شعورية ، لكنها مؤكدة ، للانفصال عما سبقه ، وهذه الإرادة تنطبق تماما وإرادة الفنان في أن يصبح هو نفسه . فكل من يكتفى بالتقاليد لن يكون إلا صانعا أو عاملا ، ولا يمكن أن يكون فنانا ، وقد قالها مالرو بصيغة جلية ؛ يبدأ كل فنان بالتقليد الفعلي أولا ، والمصور ينتقل من عالم الأشكال إلى عالم آخر للأشكال، كما ينتقل الأديب من عالم الألفاظ إلى عالم آخر للألفاظ ، بنفس الطريقة التي ينتقل بها الموسيقي من موسيقى إلى موسيقى (٣٦) . والعبقري ، ونكرها هنا مرة أخرى ، لا يخضع لصيغ عصره ، «إدام — على عكس ذلك — يقوم بإبداع صيغ أخرى ، وهو بهذا يحدد عصره تحديدا جماليا، كما سوف تراه الأجيال المقبلة .

الفردى السكلى

الفرد نقطة البدء في كل شيء : هذا هو المبدأ الحقيقي لكل إبداع ، ويمكن التحقق من صحته في مجال الإبداع الفنى . إلا أن من الضرورى الاتفاق أولا على معانى بعض الألفاظ حتى لا يحدث الخلط . فهناك فردية جمالية لا تقل قدرة على الهدم عن الفردية الأخلاقية ؛ إذ ما كان للفنانين الذين مارسوها أن ينتجوا شيئا هاما إن هم اتبعوها إلى النهاية . لذا يحسن أن تؤكد أن الفن يخرس جذوره في العمل الشخصى ، لا في العمل الفردى ، لأن الفردية مهما يكن الأمر ضيقة محددة .

وبين الشخصى والفردى تمييز يكاد يكون تقليديا . وكما أن الشخصى يجد الأشخاص الآخرين في أعماق ذاته هو ، نجد أن الفن يحل بطريقته ذلك التناقض الذى يقوم بين الفردية والجماعية ، خلال ممارسته لعبادة القيم الفنية

بأن يتعدى حدود هذا التناقض ، أى بأن يصل إلى ما فى الجماعى والفردى من ناحية إنسانية كلية وهكذا يصبح التناقض فى الفن تناقض «الفرد الكلى»^(٥).
 إنها الحقيقة : ما من شيء فى الفن يمس المشاعر مساه عميقا كليا إلا ما خرج من أعماق النفس وأخصها وأكثرها شخصية . ما من شيء يحرك العواطف ويفتح القلوب إلا ما كان قادراً على تقديم نغم «النفوس الفريدة» بحيث لا يحل محلها شيء . وبمحيط لا تنسى . هذا هو ما يصنعه الفنان شعوريا أو لا شعوريا من نفسه فى عمله الفنى ، نقصد طابعه هو وحقيقته هو اللذين يضيفهما على ذلك العمل . ويذكر لا كريستيل : « أن الجزء من القصة الذى يلتفت انتباهه هو ذلك الذى تبدو فيه الحياة الحقيقية للكاتب رغم أنه هذه الحياة تتضح فى كثير من الحالات من خلال الأسلوب أكثر منها داخل ما يحويه العمل ذاته ، فالمواد الأولية والموضوعات والأفكار غالبا ما تكون هى التى يعرفها جميع الناس ، وقد قال بوفون فى هذا الصدد : « إن الأسلوب هو الإنسان نفسه » . لهذا لا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب . ويقول لنا سيزان : « إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى ، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة ، وطريقة الفنان فى التعبير . والضرورة التى تفرض نفسها على الموسيقى والمصور والقصصى الشاعر هى أن يبدأ من نفسه وأن يكون ذاته . . . ولا يمكن أن يحدث هذا إلا عن طريق مجهود بطولى يرمى إلى تجديد عمله من ذاته هذه . وحتى زولا كان مقتنعا بهذه الحقيقة أكثر من أى شخص آخر ، وقد كان أبعد الناس عن الفردية ، ألا يقول : « إن العمل الفنى إظهار حر رفيع للشخصية » .

وثمة حقيقة أخرى ليست بأقل قابلية للطعن ، ألا وهى القائلة : عبر عن نفسك فى أصالة تصبح أنت الآخرين أيضا . لقد اهتم دوميه ومانيه وديجا ورينوار وهنرى راسو جميعهم لاشك باختراع فنههم فى التصوير ،

* إيمانويل هو الذى وضع هذا التعبير فى سرد حياته : من هو هذا الرجل؟ والفرد الكلى .

وكان اهتمامهم هذا كبيراً لدرجة لم يفكروا معها في خلق فن التصوير الفرنسى . لكن هل رأينا فنانين أكثر منهم فرنسية ؟ لا يمكن أن يكون العمل الفنى بلا موطن ، مثله فى هذا مثل مبدعه ، وكلاهما يحمل بالضرورة طابع بيئته وعصره وحضارته وشعبه ، وكلها تصبح عصارة لهم ، وكلها تغذيهم هم كذلك . « وكما أن التربة والكرمة قد أصبحتا هذا النبيذ الذى يشيد بمجدهما ، ولم تعد هناك لا تربة ولا كرمة ، بل نبيذ لحشب ، فإن فرنسا قد أصبحت يوماً بعد يوم موسيقى ما يفضل أعمال كويران أو دى بوسى ، كما أصبحت إسبانيا أيضاً بفضل فيكتوريا أو مانويل دى فاللا » (٣٧) .

وكل موسيقى ، وكل أدب ، وكل تصوير ، لابد أن يكون قومياً أو لا يكون . لكن لابد أن نضيف على الفور : إنه لا يمكن أن يكون هذا إلا حين لا يريد أن يكون . وإلا حين يعبر عن التربة دون أن يعرف أو يقصد إلى ذلك قصداً ، وهذا هو ما يقضى حتماً على فكرة الوطنية الفنية . فطالبة العمل الفنى بأن يكيف نفسه بنموذج وطنى مرسوم مقدماً معناه القضاء عليه ، كما تقضى الروح الأكاديمية على المنابع الحية للفن الطليق ، ومعناه محو صفته « الفريدة » وقوته العالمية ، وإرغامه على أن يتقدم الشعب وقد أصبح صورة هزيلة فقيرة . ولقد أوضح أندريه جيد هذا خلال تحقيق أجراه « القوميون » قبل الحرب عام ١٩١٤ حيث قال : « من الجائز أن نتصور شعباً بلا أدب ، شعباً أصم أبكم إن صح التعبير ، لكن كيف نتصور أدباً لا يكون معبراً عن أحد ؟ » . ألم يكن من الأجدى والأصوب أن نتساءل عما إذا كان من المستطاع أن نطلق تعبير « الأدب الرفيع » على أدب ما لا يتمتع بصفة الأهمية العالمية ، بالإضافة إلى قيمته التمثيلية التى لا جدال فيها نقصد ببساطة أهمية إنسانية ؟ (٣٨) .

ذلك أن عبقرية شعب ما — كما تتضح فى الأعمال الفنية — شىء آخر غير العقلية الجماعية التى يقول بها علماء الاجتماع . فهى لا تتضح أكثر تنوعاً

وأكثر تعقيداً فحسب ، بل إنها أكبر ثروة في القيم مادامت الشخصيات الفنية الكبرى هي التي تقوم بدور الكشف عنها وإخفاء الصفة الحاضرة عليها . وأنا أعتقد أن العبقرية العميقة لعصرنا تختلف اختلافاً كبيراً عما تعود مختلف النقاد السطحيين على تسميته « الروح الفرنسية » ، تلك التي لا تتجاوز في غالب الأحيان طريقة معينة لإضفاء بعض البريق على أفكار سطحية ، بل وهي لا يمكن أن تكون على أكثر التقدير إلا الروح العامة الشعبية ؟ ومهما يكن لا فورج ورامبو ومالارمييه قليلي الشعبية ، فإنهم لا يقولون كالا في الفرنسية عما يعتقد اليوم عن لافيدان أودوني أوروستان . وهل ندعى أن موريس بارس كان أقل فرنسية ، لأننا نجد عنده صوراً إسبانية سعلحية ؟ وما هذه العطور ، وذلك الوخر وحب الموت الذي يقارب الحب ، وهذا النغم المحطم ، وذاك الأسلوب الذي يصبح صيحة نفير الكوميديا بعض الشيء ، وانحناء القوس الجميلة هذه أولاً ، يتلوها لجأة هذا السكون ... هل يبدو لنا لجأة وكأنه أكثر فرنسية عندما نتحدث عن اللورين ؟ ليس من العسير أن نعترف بأن بويليث ورنيه وأناتول فرنسيون ، لكن لا بد أن نقبل أيضاً بأن يكون كلوديل كذلك أيضاً وبطريقة أوضح كثيراً . إنه فرنسي بطريقة جديدة . إلا أن العبقرية الفرنسية تزداد وتثرى وتتحدد كل يوم . وإذا أمكننا منذ اليوم أن نقول ما هي ، ما هي لا أكثر من ذلك ، وبالأأسف .. لكان معنى هذا أن نقول ، بنفس التعبير إنها عاشت (٣٩) .

لكن مامن عمل في أساساً يبدأ من الفردية لينذهب إلى ما وراء الجماعة إلا ودخل إلى نطاق الكلية . إن المشاهدة تصبح هنا سطحية فيما يتعلق بالكلاسيكية . لكن الرومانتيكيين وقد تعلقوا بأهداب ذاتهم أكثر من غيرهم ، يثبتون هذه الحقيقة كما يثبتها الكلاسيكيون تماماً ، فما كانت «رينيه» عند شاتوبريان ، ولا جوليان سوزيل عند ستانداال ، ولا مانفريد عند بايرون ، بشخصية تحدد نفسها لتصوير فرد واحد ، وهي لا تكفي أيضاً

بالتعبير عن القلق لجليل واحد فحسب ، بل إنها عاشت بعد مبدعها وبعد عصورها بما تمثل فيها من إنسانية عامة . وذلك أن الفردية ، إذا فهمناها في أعماقها لا تتعارض والمالية ، ألا يحمل كل إنسان ، حسب قول موتني ، في طياته « شكل الحياة البشرية »؟ وإن لم يكن هذا الإنسان مجنونا محصوراً في حدود عقده ، فإنه يجد في أقصى حدود إخلاصه ، الصفات الدائمة للطبيعة وللصير البشرى ، مع أشباهه الذين يعيشون فيه أكثر مما يعيش هو في نفسه . « ويستطيع الفنان في أقصى أعماق عزلته أن يخلق اليوم بالآخرين من الناس ، هكذا يكتب بازين . واليوم أصبحت العزلة ذات مرارة ، حيث لم يعد الفنان المنعزل مفهوماً . ومع ذلك فقد كانت دائماً مصيره . أليست ضرورية ، هذه العزلة ، ليتمكن من الانصراف إلى نفسه وليتمكن من التحدث من أجل الجميع ؟ لقد قالها جوته : « كلما ضم الإنسان نفسه نحو نفسه أوشك على التوصل إلى النفوس الشقيقة » .

لهذا لا تحمل القاعدة أى استثناء ، والحد الأقصى من الفردية في مجال الفن هو الذى يضمن للعمل الفنى الحد الأقصى من العالمية . أليست النقوش البارزة التى قدمها تافان ، أو تمثال « التقي » الذى صوره « افنيون » ، أو عيد الفصح للفنان جريكو ، موضع إعجاب الجميع ، لأنها كانت جميعاً في بادئ الأمر أكثر الأعمال وأقواها فردية ؟ نعم ... « إن أكثر الأعمال الفنية إنسانية » ، والتي تظل موضع الاهتمام على أوسع نطاق هى بعينها أكثرها خاصة ، هى والتي تتضح فيها كذلك على أكثر الخصوص عبقرية جذس من خلال عبقرية فرد . ومن يكون أكثر قومية من ايشيل وداتى وشكسبير وسيرفانت وموليير وجوته وأبسن ودوستيفسكى ؟ ومن يكون أكثر إنسانية منهم؟ وأيضاً أكثر فردية ؟ إذ لا بد في نهاية الأمر أن نفهم أن هذه التعبيرات الثلاثة تترتب بعضها فوق بعض ، وأن ما من عمل فنى يكتسب مغزى عالمياً إلا وكان يتمتع أصلاً بمغزى قومى ، على أن العمل

الذى يكتسب معنى قومياً يكون قد اتصف أولاً بأنه فردى . وقد قال هيبيل هنا : إن الفردية طريق أكثر منه هدف .. وماهى بأحسن طريق ، بل هى الطريق الوحيد ، (٤٠) .

مريضة الفناء

ليست للفردية التى تتناولها هنا علاقة ما — لعل القارىء قد تبين هذا — بفردية المظهر أو القول ، تلك الفردية السطحية التى يسهل العثور عليها بطريق مباشر ، والتى تتضح عند إنسان يعتمد أن « يكون فريداً » . بل إن الأمر أمر الكشف عن « الأنا » العميقة لدى الفنان ، الكشف عنها لذاتها . ومن ناحية أخرى فإن الإنسانية لا يمكن أن تختلط والآراء وردود الفعل والعادات لدى جماعة ما مهما فرض فيها من اتساع ، ولكن لابد من الكشف عنها دائماً ومن جديد داخل قوقعة العقلية التى تختفى داخلها . هنا يصبح العمل المنطوى على العبقرية هو أكثر الأعمال أصالة ، بكل ماتحمل هذه الكلمة من معان ، وأقلها خضوعاً للتقاليد المدرسية والتأثيرات التى يقع المؤلف تحتها . لكن كيف نتحدث عن الأصالة ، سواء أكانت طيبة أم رديئة ، أو عن التأثيرات والتقاليد دون أن نثير خلية من المشاكل ، ونضطر إلى إضافات توضيحات جديدة عليها؟ .

إن الإبداع الفنى الذى يفتتح شيئاً من جديد لابد وأن يكون ثورياً فى قليله أو كثيره . ذلك أن الفنان لا يستطيع أن يكشف تماماً عن حقيقته الشخصية التى تتقابل والحقيقة البشرية ، حتى فى العصور التى تنغرس فيها التقاليد غرساً متيناً ، إلا إذا كشف ، وهو يكاد يدافع حتى عن جسده ، عن النفاق الاجتماعى وعن الأكاذيب والأحكام الخاطئة . ومادامت هذه الحقيقة تتضح قبل كل شيء بالأسلوب ، فإن الفن لا يستطيع أن يخترق طريقه إلا بأن يعدل من الأساليب القائمة ، وأن يقضى على النظم السائدة ويحطم

الأشكال التقليدية . ولا شك أن من الخطأ أن يوصف لهذا السبب ، بأنه طائش ، لاشيء إلا لأنه مختص في ذاته ، كما أنه لا يمكن اتهامه بأنه يعتمد بعث الدهشة بأى ثمن إذا ما هو قصد فحسب إلى الأمانة في كل دقتها بكل ما تكلفه . هل يعنى هذا أن الفنان يندفع آلياً ومن ذاته إلى الثورة ، لأنه ثائر بطبيعته ؟ لقد قال بعض الرومانتيكيين بهذا ، وقد أمن فلوبير على طريقته بهذا حين ندد « بالبورجوازيين » رغم أنه كان « بورجوازيًا » . كما أقنع الشعراء والرسامون « الملاحين » الرأى العام بهذا ، ومع ذلك فقد وصل موضوع الشاعر الثائر إلى أقصى حدود الجرأة لدى مدارس المستقبلية والدادا والسريالية . حيث يتحدث مارينتى عن الرفرفة الثورية الكبرى لأعلام « العجبر » ، ويشيد « بالقوة الانقلاية الخارقة » ، ويصيح قائلاً : « إن لوننا أحمر . إننا نحب اللون الأحمر ، (٤١) — وأرادت السريالية لنفسها أن تكون « ... صيحة الروح التي صممت إلى النهاية على تحطيم أغلالها ... حتى وإن لزم الأمر ، بمطارق مادية ، (٤٢) . وقد وصل الأمر بالكتاب اليسارى المتطرف جان كاسو إلى حد القول « بأن الشعر كان دائماً صيحة احتجاج .. وبأنه لا توجد بين العمل الشعارى والعمل الثورى إلا خطوة واحدة » (٤٣) .

مع هذا لا بد لنا من أن نتجنب اللعب بالألفاظ أو أن نعمم حالات هي في مجموعها نادرة ، وهى من التاريخ الحديث فحسب . فالثورة التى يقوم بها الفنان ثورة فنية أساساً . . وحتى إذا كانت تتمثل فى ذهنه على أنها ترتبط بثورة سياسية أو اجتماعية ، فإن الربط هنا عابر ، والمبدع عامة رجل هادى . بل إنه غالباً ما يحترم النظام القائم ، لأنه على أقل تقدير ، يظل منشغلاً تماماً بعمله ، ويجاهد جهاداً مباشراً وفعالاً من أجل هدم التقليدى من الأمور التى يريد هدمها لأنه يشكو منها . لكن هل هناك ما يدعو دائماً إلى الشكوى ؟ كلا . لكن الذى يحدث هو أن تستقبل جرائته استقبالا حسنا ، وأن يتم الاعتراف بمزايا عمله ، وأن تقدم له السلطات

التشجيع والمكافأة في سخاء . فلماذا إذاً يثور وقد أصبح موضع الإعجاب والاحترام والتدليل ، أو على الأقل التقدير ؟ هل كان رافائيل وروبانس وفيلاسكين من الثائرين ؟ أو كان كورنى وراسين وفاليري من المحتجين ؟ هل نسمى لوللى وباخ وموزار ورامو « بذور العنف » ؟ كلا . . .

الواقع أن للثورة أسبابا اجتماعية أكثر منها فنية، فهي عبارة عن تصد يقوم به الفرد حين يصيبه الوعي بحقوقه وقيمه إزاء عدم فهم البيئة وظلمها وإياه ، أكان هذا صحيحا أو غير صحيح . والقول بأن الفنان اليوم كثيراً ما يئن من هذا امر نقره . فبند بداية القرن التاسع عشر والحوة بين الذوق الشعبي والفن الحى آخذة فى العمق والازدياد ، وحتى النخبة المتعلمة نفسها ، عدا استثناء يتعلق بمسرح معين وفن قصصى معين ، لم تعد تنهل أحسن ما تنهل إلا من فنون الأمس ، لا تبالى بالجمال الغض الذى تقطف ثماره حال مولده . وهنا غالبا ما يفشل الفنان فى الحصول على الشيء الوحيد الذى يبحث عنه ، نقصد الجمهور ، لكن ما كانت كل العصور بناكرة للقيم قدر عصرنا هذا . فأيام بيركليس فى اليونان ، وعصور الكاتدرائيات ، لم يكن ينظر الناس إلى ورائهم ، وكان أحدث الأعمال هو أكثرها جمالا . كما كان الناس يتسارعون فى فلورنسا ليروا تمثال « بيرسيه » لسيلفى بمجرد خروجه من قلبه وفى روما كان البابا ومعيته ينتظرون فى فروغ صبر أن يكشف ميكيل انجلو عن سقف قصر السكستين ، وفى قصر استهارزى ، ما كاد ينتهى هايلدن من تركيب سيمفونية ما ويحب المداد الذى كتبها به حتى يتم نقلها وتوزيعها على المناضد ، وتنفيذها . . . وهذه العصور السعيدة التى كان الأمراء والبورجوازيون فيها يقدرون الفنان حق التقدير ، ويرفعون إليه طلباتهم ، أكان الفنان ، بصرف النظر عما وصف به أحيانا بأنه خادم لهم ، أكان يفكر فى الصباح فى وجه الأمراء والبورجوازيين ؟

لبست المذاهب الجمالية الحديثة التى تجعل من الأعمال أساسا للقيم بعديمة

الصلة بما يصيب الجمهور من خلط . ولابد من أن نعترف بهذا . طبيعى أن يصبح الفنان الكبير أصيلا ، تزداد عظمته كلما ازدادت أصالته . ومن حقه أن يصبح هكذا ، وعليه الواجب الذى يختلط بواجب الإخلاص لما لديه من أحسن الوحي . ومع هذا فقد كان القدامى فى هذا المجال أقل حساسية من معاصرنا ، حيث كانوا يقبلون العمل فى جماعات وطرق موضوعات معروفة فى لغة معروفة ، ولم يكونوا يعتقدون أن مما ينقص من شرفهم أن يرموا إلى بحث السرور فى نفس الجميع ، ولذا كانوا يكرسون أعمالهم للجميع . . . غير أن الفردية قد مرت من هذه الثغرة ، وأصبحت الأصالة حاجة ومطلباً وهدفاً بدلاً من أن تكون علامة لاشعورية للعبقرية. وليس الأمر أن يكتب الكاتب جيداً أو أن يرسم المصور جيداً ، بل أن يوضح الفرق بينه وبين غيره ؛ إذ لم يعد الفنان يريد أو يستطيع أن يكون منفذاً ماهراً ، أو حتى موهوباً ، لشك ما سبق أن عرفه الناس ، بل إنه يريد أن يقدم تعريفاً للجمال لا ينتظره أو يتوقعه أحد ، ويريد أن يكون له أسلوبه هو وطريقته هو وعالمه هو الذى لا يشبه أى عالم آخر ، و « رمزه هو » ، هو « المعقد » عند فان جوخ (*) ، ولا يمكن أن يكون أى شخص آخر حقاً . . . هو فان جوخ . وسوف يبقى فان جوخ بالنسبة للذين يحاولون إخراج عبقريتهم ، أولئك الذين قد يصيبهم شرف الفن أكثر مما يصيب ، هو المبالغة ، والجرأة البالغة والاصطناع الواضح المكشوف الذى يضعه الناس موضع التشكك رغم تصفيق المتعجرفين .

على كل ، ليست الأصالة الحققة عدوانية بالضرورة ، لكنها تتفق والتحفظ والابتعاد . . بل والسطحية ظاهراً ، وكأنناقة المتأنقين المبالغين فى

(*) يقول مالرو (انظر ص ١١٧٠) إن الإرادة الأساسية للفنان الحديث هى أن يمكن من إخضاع كل شئ لأسلوبه هو وقبل كل شئ ، أكثر الأشياء ثقاء وتجرداً رمزه هو « المعقد » عند فان جوخ .

أناقتهم ، يفلت الفن الرفيع من مجال النظرة السطحية ، بحيث لا تلحظه من أول وهلة . وليست الأصالة في كل شيء — هكذا يرى مورو — إلا طريقة لا تقلد يتبعها صاحبها ليصبح شبيها بالناس جميعا .

وهكذا لا يخاف الفنان الكبير من أن يقلد أفكار الناس جميعا مادام متمكنا من تجديدها ، ومهما تكن عتيقة أو مكررة . وضع فكرة عادية في مكانها ، نظفها وجدد بريقها ، وألق عليها ضوءاً يلفت إليها النظر ويجذب انتعاشها البصر ، انتعاشها هذا الذي كانت تتصف به ، عندما نبعت من منبعا الأول — تجد نفسك وقد أخرجت عملا شاعريا . . وهكذا يقول « كوكتو » (٤٤) ألم تقل شيئا جديدا ؟ وماذا بعد ذلك ؟ وهل اخترع ميكيل انجلو موضوع « حساب الآخرة » ؟ أو مولير قصة دون جوان ؟ أو جوتة قصة فاوست ؟ أو فاجنر قصة تريستان ؟ وهل كانوا أقل أصالة في هذا من سابقيهم ؟

إن الاختراع في الفن صفة ثانوية ، والمخترعون ينسكعون في الشوارع ، لكن النادر هو هذا العبقرى الذي يكتشف اختراعات الآخرين ويضفي عليها الحياة ، وما فكرة الواحد إلا فكرة الجميع ، وهى مادة تمر بلا انقطاع في عقول الكثرة الغالبة وتهزها ، فإذا ما استقبلها آخر الناس وأفاد مما تم فيها من أعمال ، ثم فرض عليها صيغته هو ، تمكن من أن يضفي عليها اسمه هو .

المؤكد أن هناك أعمالا أكثر أصالة وثورية من غيرها ، لا يمكن في الموسيقى مثلا حصرها إن نحن عددناها من « السيمفونية الخيالية » إلى « بيلياس » إلى حفل « تقديس الربيع » أو إلى « الخمس المقطوعات الصغار » ١٦ لـ شونبيرج ، ومع هذا فإذا دققنا النظر لوجدنا أن الأصالة المطلقة غير موجودة ، وأثر المفاجأة الذى يأتى من كشف جديد سرعان ما يخفى ،

وسرعان ما نجد وراء أكبر المجددين آثار السادة الذين أوحوا له بهذا .
 مثال ذلك فاجنر وراء شونبيرج ، وريمسكي وراء سترافنسكي ، وسان
 سانس وراء رافيل . وقد كان للسابقين الذين أوحوا إلى دي بوسى أثر
 كبير رغم التجديد العظيم الذى أتى به ، والمؤكد كل التأكيد أن وحي
 المقطوعات الأخيرة لليست موجود فى «مقدمات» دي بوسى . وقبل
 كلود آشيل ، كان ريشار العظيم قد دفع بالإبداع الهارمونى شوطاً بعيداً ،
 وظهر ريشار فى آخر عصر دي بوسى ، ليؤلف «السكرابا» ويكتشف كنوزاً
 فى مجال الهارمونى . وقد كشف موسورجسكى بعبقريته الفريدة عن مجال
 استوحى منه دي بوسى الكثير . وهكذا لم يخرج دي بوسى من العدم فجأة ،
 لكن أعماله تنطوى على شخصية عظيمة تعكس ولا شك عمقاً هائلة بعثت
 الثورة فى عالم الموسيقى وبالاختصار لا يوجد فى الفن جيل نبع من ذاته ،
 وهناك سلسلة طويلة تربط بين قدامى التقليديين وأكثر المجددين جرأة .
 ويصبح دؤلاً المجدودين بأعلى صوتهم ليخفوا تحت قليل من التراب تلك
 الحلقات من السلاسل التى تدعى أسفل سقائهم ، (٤٦) . وقد قال حيروود فى
 شىء من الرقة : « إن كل أدب ييئس من النقل والاقتباس ، عدا الأول الذى ..
 لا نعرفه » .

هل لنا إذا أن نؤكد أن المبدع ، مهما تكن جرأته فى التجديد ،
 يندمج فى تقليد يعمل على استمراره ، حتى حين يتعداه ويقلبه رأساً على
 عقب ؟ الحق أن الواقع أكثر تعقيداً من هذا فما لاشك فيه أن كل إنسان
 يدين لغيره بشىء ما . لكن ماهى التقاليد : أهى التعليم الرسمى ، أم الميراث
 عن الأجداد ، أم الجمالية السائدة ، أم الذوق القائم فى عصر ما وفى مكان ما ؟
 إن هناك من أعظم الفنانين — وليس هذا من قبيل الخيال — من يشعرون
 بالطمأنينة وهم يباشرون نوعاً من التقليد يعرفه الجميع ، دون أن يتنازروا عن شىء
 من شخصياتهم . وكان هذا التقليد يساعدهم على النمو والتطور ، وكانوا يعملون

بدورهم على تنميته وإحيائه ، ويدلنا التاريخ في مجال الفنون الجميلة على أن الاتجاهين التقليدي والثوري يتبادلان الظهور ، فقد سنت الأكاديمية الفرنسية في عصر لويس الرابع عشر قانونا للرسم واستخدام الألوان وتعبيرات الوجه ، دون أن تترك للفنان حرية ما في ممارسة أى تفصيل من تفاصيل العالم المادى أو الروحى . فهل يعنى هذا أن ذلك العصر لم ينتج إلا أردأ الرسامين ؟ وعلى كل فإن الميل نحو الانفصال عن الماضى — فى أوروبا على الأقل — هو الذى يسيطر من عصر لآخر ، وقد أدى هذا الانفصال فيما أدى إلى النهضة العظيمة فى القرن الماضى . أليس إذا هذا قانونا بشريا فى الفن كما هى الحال فى الحياة أن ينسكرك الإنسان من وجهه ؟ أليس هذا الموقف القاطع هو الوحيد الذى يسمح بالتخلص من بريق المجد المعترف به ومقاومته حتى تصبح للفنان شخصيته ، وبالتالي يتمكن من التوصل إلى الإبداع ؟ .

هذه حقيقة واضحة . هل تكون الحركة الأولى التى يقوم بها المبدع هى أن يثور ضد تقليد قائم ؟ . وهل تصبح الحركة الثانية التى تأتى بعدها مباشرة ، اللهم إلا إذا غمرته الأولى ، أن يطالب بتقليد جديد ، وأن يبعث لنفسه عن أساندة آخرين ، وعن أجداد آخرين ، وأن يشكل لنفسه أسرة أخرى يحبها قلبه ؟ إن رونسار وأصدقائه يسخرون من أدب العصور الوسطى ، لكنهم يعيدون هوميروس وفيرجيل وهوراس وباندار وبلوتارك إلى الحياة ، وينهلون من الفن الإيطالى . وهو جو يأنف من الكلاسيكيين ، لكنه مد يده إلى شكسبير ، وكلوديل يؤمن بأن فيرلين ومالارميه هما العدم ، لكنه يستوحى منه من إيشيل والكتب المقدسة . وبريتون يريد أن يلقى أرضا بكل شيء ، لكنه يكشف للسيرالية عن مؤثرها الأوائل بما بينهم من انعدام فى التماسك ، فمنذ سوينفت إلى جارى ، مراكساد ونيرفال وبودلير ورمبو لوتريامون ، وكل هؤلاء ذوو بصائر شفافة ،

تنفذ إلى حقائق الأشياء على مر العصور . ويتجلى هذا في أسلوبهم الذى يكشف عن المشاعر المشتركة للإنسانية والنوازع الطبيعية التى تزخر بها نفوس البشر . ومن هذه الناحية ، نجد أن رينوار يشبه روبانس وفراجونار أكثر مما يشبه لوتريك وديجا . وسيزان لا يمت بقراءة لمونه الذى يستقبل أعماله ، أكثر من قرابته لبوسان وشاردان ، وبشيء من قرابة الدم إلى جريكو . وموديلانى شقيق لاوتشلو ويبروقدر شبهه لفنان ما يأتى من مونمارتر أو مونبارناس . والرسم «روولت» أقرب لرامبراندت وفنانى الزجاج الملون فى العصور الوسطى منه لمعاصره ماتيس . ويذهب بيكاسو إلى أبعد من ذلك ، حيث يحيط نفسه بنجاح عصر ما قبل التاريخ ، مثل صانعى الآوانى الفخارية من بلاد بروج والتصويريين الزوج .

الفنان الذى يريد لنفسه أن يكون أكثر الفنانين استقلالاً . لا يمكن إلا أن يتلقى التأثيرات من فن غيره وإن هو تخلص من بعضها فإنه يستقبل البعض الآخر أحسن استقبال . وأقل الفنانين فناً صحيحاً هم الذين يخافون هذه التأثيرات ، فى حين أن الشخصيات القوية هى التى تحاول أن تفيد منها . وهكذا لن يأنف المبدع من أن يقلد غيره ، لأنه يعرف أن أصالته لن تتعرض لخطر ما ، فهو مهما استقى من ينابيع فن آخر فإنه سيعمل بحفظا بذاتيه من هنا كان المثل الذى قاله كوكتو : «إن الفنان الأصيل هو من أوتى القدرة على النقل ، فما عليه إذاً إلا أن ينقل حتى يصبح أصيلاً» (٤٧) بل وأكثر من هذا إنه كما قلنا آنفاً لن يكتشف عالمه هو إلا إذا قلدا الآخرين . وكما من الفنانين يبدؤون حياتهم بتقليد الأعمال التى يعجبون بها تقليداً حماسياً ، ثم ينفصلون عنها ليثبتوا أقدام أسلوبهم الشخصى ... وقد شرع موروأ بناء على نصيحة أستاذه آلان ، فى أن ينقل قصة «دير بارم» لستندال من أوها إلى آخرها ، ومع هذا فالنقل لم يضره فى شيء . هذا القانون يؤكد أعظم الفنانين ، حتى الشعراء «الملاعين» — وسواء بدأ فنان ما فى الرسم أو التأليف ، عاجلاً أو آجلاً ، مهما تكن قوة أعماله الأولى ، فهناك وراءه

قاعة النصور والكاتدرائية والمتحف والمكتبة والاستماع (٨)؛ ولطالما صاح سيزان قائلا: «لنى أريد أن أصور كما لو لم يكن قد صور أحد من قبلى». ومع ذلك فهو يسارع إلى متحف اللوفر ليبحث فيه عن بعض الأفكار، وهو كجميع إخوته يصور وقد «بهرتة بعض لوحات يحملها خلف جفون عينيه وتكفيه لكي ينسى العالم» (*).

لكن سيزان لا يحمل خلف جفون عينيه أى لرحه ولهذا يحسن أن نميز بين نوعين من التأثير: الذى تقع تحت سيطرته ، والذى نختاره عن طواعية. والاول يؤثر فى المبدع تأثيراً حساً أو سيناً ، ومرة أخرى نقول إنه مامن لإنسان يستطيع التخلص كلية من ضغط البيئة أو من الروابط الطبيعية التى تشده إليها إن التأثر. ات التى يرفضها الفنان لاتحدد إلا أة نواحى العمل ثباتا وأكثرها سطحية . ولم يكن لوزيك قد عمل مؤرخا لملاهى الليل فى العصر الجليل نهاية القرن التاسع عشر — لما كان أكثر أهمية من شيريه . أما الأثر العميق ، فإنه يختلف كل الاختلاف عن سابقه ، وهو الذى يبحث

(*) انظر ص ٣٠٦ : هذه اللوحات ان تصرف سيران عن الحياة عندما يذهب ليصور من واقع المؤثر . والذى أقوله عن هذا ينطبق أساساً ببدء الفنان لحياته الفنية وهو يبحث عن نفسه من خلال الآخرين . وحتى فى هذا البدء ليست المكتبة أو ليس المتحف بالهوى الوحيد فى حياته ، بل إن هناك وحياً خاصا للحقيقة ونوعا من المطالبة يأتى من الداخل ، ولو أن المطالبة غامضة . وأعتقد شخصا هنا أن وجهة طار مالرو فى هذه الناحية قاطعة أكثر مما يجب ، وأنا لا أستطيع أن أقول كما يقول بأن « أكثر النحاتين براءة فى العصور الوسطى ، مثلهم مثل الرسام المعاصر الذى يطل أسير التاريخ ؛ لن ينزعوا طريقهم فى الأشكال التى يبتدعونها لا من خضوعها للطبيعة ولا من عاطفتهم الشخصية ، لكنهم يبدون بها لتعارضهم وشكلا آخر للفن (انظر ص ٣٠٩) . فمن أى شكل آخر للفن انزع هنرى روسو طيقته فى الأشكال ؟ يلوح أن العاطفة الشخصية ، إن لم يكن الخضوع للطبيعة فى حياته ، هى كل شيء تقريبا ، وصحيح أن لروسو الذى لم يكن يذهب الى المتاحف مثلا أعلى فى التصوير مثل بوجيرو .

عنه فنان يود أن يحافظ على شخصيته ويشعر بالحاجة إلى تنويع مائدة فنه وتغيير نغمته ، لهذا نرى المبدع الحقيقي من عصر إلى عصر يلعب دور حصان طروادة داخل ثقافته ليدخل إليها فناً أجنبياً . وهو أقل تأثراً بهذا الفن لدرجة لا يشعر معها أنه يفهمه ، كنظام جديد للقيم ، وكلغة جديدة . وإذا نظرنا إلى فن الأقدمين من هذه الزاوية لوجدناه يلعب لعصر النهضة دور الفن الأجنبي الذي يقف موقف الضد من فنون العصور الوسطى . واكتشاف العصر الرومانتيكي للعصور الوسطى هذه وإعادته تقيسها ، يعنى أن العصور الوسطى تلعب دور الخبيرة الأجنبية التي تقف موقف الضد من الكلاسيكية الحديثة ، (٤٩) . ويفسر نفس العلة دور الفنون اليابانية والزنجى والكولومبى الأول والمحيطى ، واحداً بعد الآخر ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر .

هناك إذن نوعان من التأثير أو طريقتان لقبول التأثير ، معناه في الحقيقة نوع واحد فحسب . فنحن نستقبل التأثير إما سلبياً وإما لاشعورياً ، وإذا لم يساعد التأثير على الاستمرار في طريق واحد ، كان معنى هذا ذوقاً مؤقتاً أو تافهاً سهلاً ، وكلها تعنى أنواعاً من العقم الفنى . وعدا هذا يفترض التأثير وضوح فكر أصيل ينبع من الداخل . ونستطيع هنا أن نتحدث عن التأثير الخصب ، أو « تأثير إبداعى » . والعمل الذى ينتج هنا لا يصبح لا نقلاً لمودج مألوف ، أو لعمل قام به الفنان وحده . وفي هذا « ترتبط العناصر الصينية في فن القرن الثامن عشر بالفن الصينى الأصلى أقل من ارتباط فن ديچا بالفن اليابانى ، وأقل من ارتباط الرسم بالطباعة عند بونار ، بهذا المنظر أو ذاك من مقاهى وشوارع باريس ، لأن الروح الصينية في القرن الثامن عشر تقلد الأشكال الخارجية ، ولا تستطيع إلا تحقيق جاذبية خارجية ، في حين أن ديچا ، عند ما يقلد « هو كراى » ، يحتضن الحركة الإبداعية لهذا الفنان اليابانى ثم يحقق وهو ينقلها جميعاً حقيقياً للرسم الغربى وأقصى رسم شرقى ، عن طريق اختصاراته وتصنيفاته العربية » (٥٠) .

لكن ما كان لدينا أن يبحث عن هو كوزاي إذا لم يكن قد وجده في طريقة ما . أريد أن أقول إن التأثيرات التي يخضع لها فنان ما تستجيب للأذواق والقدرات التي يتعرف عليها في نفسه بسهولة ، وهي لا تفيد إلا في تعريفه حقيقة نفسه ، وتقويته في الخط الذي يتبعه ، وفي إراءه وتوسيع مواهبه . وقد لا يتأثر الإنسان حقاً إلا بما يستطيع جوازاً أن يخترعه (٥) .

ومهما يكن من أمر فإن الأعمال التي تؤثر فينا تتبع طريقاً يشبه طريق المعجزات في الأديان القديمة : «فهي تقول ما تدفعها لقوله، وتعطى ما نأخذ منها ، وهكذا نرى إزاء الفن الزنجي مثلاً موقفاً يختلف كل الاختلاف عنه عند التعبيرين الألمان وعند مصوري ونحاتي مدرسة باريس . والذي يبحث عنه التعبيريون الألمان في الفن الزنجي ، والذي سوف يبحث عنه أيضاً فيما بعد السرياليون الفرنسيون هو المعاني الرمزية والصوفية والسحرية ، كما أن الذي سوف يقرؤه الوحشيون والتكعيبيون في فن النحت الزنجي عبارة عن درس تشكيلي وتشجيع على تحطيم آخر الروابط التي تربطهم بالقوانين الطولية والنظرة الخاصة لعصر النهضة » (٥١) .

«كلنا مخلوقات اجتماعية» . هذا القول الذي يقول جوته ينطبق على الفنانين بشرط اتبائهم في نهاية الأمر إلى ذلك المجتمع المفتوح الذي تحدث عنه بيرجسون أكثر من اتبائهم إلى مجتمع معلق . وما من شك في أن الفنان لا يستطيع إلا أن يكون تابعا لزمته ولبلذه : لا يستطيع إلا أن يرث ثقافة

(*) انظر أندريه جيد : كل ما لا نعلمه إلا عن طريق الكتب يظل غير ملموس ، لاذيمة له ، وإذا لم أكن قد قابلت دوستوفسكي أو نيتشه أو بلاك أو براوننج لسكان عملي الأدبي قد تغير ، ولقد عاونوني بالأكثر على توضيح فكري . . . وأكثر من ذلك فإنني كنت (خلال الكتب) من أن أحى أولئك الذين أعرف خلالهم فكري والأثر العظيم الذي ربما أكون قد استقبلته هو أثر جوته « (اليوميات ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٧)

وفنا معينا في التنفيذ ، وإلا أن يقتبس عناصر عمله الفني من المكان الذي عاش فيه ، وإلا أن يأمل في كسب إعجاب شباهه من الناس . وإلا أن ينقل إليهم المهارة التي اكتسبها . ولكنه كضمير فنان لا يتأثر بالجماعة المحدودة التي ولد فيها ، ولا يقلل الضغط والتقليد القائم إلا قبولا سيئا ، ولكنه ينحزل عن يشته ليستند إلى نفسه أولا ، وتربطه وشائج أخوة بأساتذته من جميع الأجناس والناطقين بكل اللغات . وهو يوجه حديثه وفنه لا إلى مواطنيه فحسب ، بل إلى البشرية الحاضرة والمستقبلية ، وإذا كان صحيحا أن فنه يحمل شيئا جماعيا حتى لا يشغل بحمله أكثر مما فعلت اللغة اللاتينية في عصر النهضة الإنسانية ، في إثارة الحروب والثورات ، فإن هذا الشيء الذي يحمله لا يهبط إلى درجة الأحكام التعصبية التي تصدرها جماعة محدودة ، أو تنادى بها « قبيلة » خاصة لصالحها هي . وإذا كان الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون شعبيا بالمعنى الذي يمكن القول فيه بأن شكسبير وموليير وهوجو وبالزاك أدباء شعبيون ، فذلك لقدرته على الوصول لجميع الشعوب عن طريق شعب واحد ، لأنه معبر عما هو بشري عالمي .

الفنان إذا عضو في مجتمع مفتوح ليست له قوانين مكتوبة أو أسوار تحده ، وهو في هذا كالبطل أو كالقديس اللذين يعملان على الارتقاء بالمجتمع . وهو مثلهما يقدم لنا فكرة وذوقا حديثا وجبا لمدينة مثلى . ليست هذه المدينة مادية بل هي روحية ، كريمة الضيافة للناس جميعا ، لأنها تنشأ على أسس من الحب ، لا من الدم أو الخوف أو من الأطماع أو الحقد . ونحن نعرف أنه لا يمكن أن يقوم الحب بين الناس ، رغم خلافاتهم ، إلا إذا تابعوا جميعا نفس القيم وامتلكوها . ولا بد للناس أن يرتفعوا إلى مستوى عال من الوحد لكي ينسوا خلافاتهم ويتقابلوا ويتآلفوا . والفن يعاون في هذا لأنه — كما قيل عنه — « إجماعي » ، بمعنى أنه يرفع الكائنات فوق ذاتها ، وينشئ روحا مشتركة بين جميع الذين يسهم الجمال والحب . لهذا يتعين علينا أن نؤكد

أن الفن في هذا المعنى يخلق المجتمع أكثر من أنه نتاج وانعكاس له .
— و«هوقانون يصنع المجتمع ، أبعد مدى من أى قانون يكتمل به هذا
المجتمع» (٥٢) .

هكذا نستطيع فهم الفكرة التي ينطوى عليها فن الكاتدرائية الذي طالما
كان موضع المناقشة . فالرجل الذي يظل حبيس طبقة اجتماعية ما ، أو ممنة ما ،
يظل موزع الجهد بالعمل الذي يقوم به كل يوم وكذلك بالحياة ، يأخذ منها الشعور
بوحدة طبيعته . والجمهور الذي يجتمع في الأعياد الكبرى يشعر بأن هذه
الوحدة بعينها هي الوحدة الحية ، وقد أصبحت بمثابة الجسد المتصوف للمسيح
الذي تختلط روحه بروحه هو . والمؤمنون في مجموعهم هنا هم البشرية ،
والكاتدرائية هي العالم وروح الله تملأ الإنسان والإبداع في آن واحد .
وهكذا أصبحت كلمة القديس بولس حقيقة : كنا جميعا في الله ، وكنا نتحرك
في الله ، هذا ما كان يشعر به إنسان العصور الوسطى شعوراً غامضاً يوم
عيد الميلاد أو عيد الفصح ، وعندما كانت الأكتاف تتلامس ، وعندما كانت
المدينة كلها تملأ الكنيسة الكبرى ، (٥٣) : لأن الكنيسة القوطية ، وهي
تعبّر عن إيمان شعب بأكمله ، كانت تعمل على تقوية هذا الشعور في نفس
الوقت ، وقد كانت أيضاً العامل ، بل والرمز الذي يشير إلى الوحدة وإلى
الحب ، كما كانت ترسي قواعد نوع معين من القيم ذات المغزى الذي نعرفه .
هذا مثل جديد لتلك السببية المتبادلة التي سبق أن رأيناها في هذا الباب :
إن المسيحية هي التي صنعت الكاتدرائية ، لكن الكاتدرائية هي التي صنعت
المسيحية أيضاً .

الفصل الثاني

الشعور والشعور

إن الفرد ، لا المجتمع ، هو الذى يمتلك الموهبة الإبداعية ، وأكثر الفنون الشخصية يحمّل فى ظاهره طابع شخصية الفنان ، لكن ليست « الأنا » السطحية وحدها هى التى توضع موضع الالتزام ، بل العمل الفنى يعبر قبل كل شيء عن « الأنا » العميقة : « الأنا » السرية اللاشعورية التى تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التى تفلت منا ولا نحس بها وتقودنا دون أن نعلم .

لهذا ، فإنه ليس من النادر أن يشعر الأديب أو الفنان بأنه يكتشف نفسه . فى حين أنه يبدع عمله ، لو كان يخرج جزئيات من نفسه المجهولة شيئا فشيئا . وأحيانا أخرى - وخاصة عند القصصيين - نكاد نقول إن الأديب يخضع حين يكتب أعماله لإرادة أخرى تختلف عن إرادته الشعورية ، وقد أسريبير لوى لسكود فارير بقوله : « لست أنت الذى تصنع القصة » ، بل إن القصة تصنع نفسها بنفسها ، وأحيانا تكون شخصياتها هى التى تقرر الأمور . وقد قالها أيضا جوليان جرين وهنرى تروايا ، فى حين يلاحظ جوهاندوا « أنه عندما نشرع فى تأليف كتاب لا نعرف إلى أين يودى بنا » .

السريالية

هل ننتهى من هذا إلى أن العمل الفنى نتاج مميّز ، بل ونتاج كلى للشعور؟ وأن على الشعور أن يحذر من التدخل حتى لا يفسد الأمور؟ وأن الحالات التى تقضى على الشعور أو تضعفه هى أنسب الحالات بالنسبة للإبداع؟ لقد دافعت السريالية عن هذه النظرية بتحمس شديد ، وبالتطرف الذى نعرفه ، لنصنع إذاً إليها ، وكما هو الشأن فى افتتاحية إحدى أوبرات فاجنر ، سنجد فيها الموضوعات الرئيسية التى يتناولها هذا الفصل مختصرة ، كما نجد فيها بعض العناصر التوضيحية .

لقد كانت السريالية أكثر من حركة أدبية وفنية ، ومع هذا فهي وسيلة اتخذها الشعر خاصة حين أراد أن يثبت وجوده إزاء الوجود والإنسان والمجتمع . فإذا صدقنا ما يقول بريتون وأصدقائه ، نرى أن الشعر كان إلى ذلك الوقت الذي ظهرت فيه السريالية قد اتخذ طريقاً خاطئاً ، وأنه — عدا استثناءات نادرة جداً — قد ضحى بالحقيقة الثابتة كلها ، وفقدتها من أجل توضيح الفكرة وتمييزها . وقد سارت الرومانتيكية ، في فرنسا على الأقل ، سيرا حثيثاً في خطى الكلاسيكية ، واتبعت الطريق التقليدى الأكبر ، طريق المنطق ، ومن هنا جاءت النزرة الجوفاء والمقطوعات المصطنعة ، وجاء هذا التكرار اللفظى الذى تقع فيه العاطفة نفسها تحت قوانين منطق لا غبار عليه . ومن هنا كانت ضرورة تجديد الشعر تجديداً شاملاً ، وإعادة قوته التخيلية بأن يسمح له بالارتواء من مناهله الحقيقية ، ومن مصادره غير المنطقية للفكر والحياة ، حيث يجب أن تكون القصيدة الشعرية تخليصاً وتنقية للفهم ، ولا يمكن أن تكون شيئاً آخر . والأذن عند الشاعر تضحك . أما الفهم المنطقى ، فعليه أن يلزم الصمت . والشعر انطلاق في متاهات الخيال ، وباله من ثغر حين نكتب دون أن نعرف ما هى اللغة وما هى الكلمة والمقارنة وتغيير الأفكار والنغم ، أى أننا لا نعرف إطلاقاً ، السبب أو الوسيلة » (١) .

حقيقة أن السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف ، ولم يلقوا جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان خاطئ للمنطق ، إلا لىكى يبدعوا تصوفية من نوع جديد (٢) ، مثلها مثل جميع أنواع التصوف ، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا ، أو بما وراء المعلوم العادى ، أو بمجهول ذى هبة خاصة ، لكن لا ينبغي أن نبخث عن هذا المجهول بعيداً عنا . فليس هناك شئ عندنا غير اللا شعور . وبريتون حقاً ، الذى بدأ دراساته في الطب ، مارس التحليل النفسى بعض الشيء وعرف فترة ما بعد الحرب

(١٩١٤ - ١٩١٨) بأنها «عصر لوتريامون وفرويد وتروتسكي» (٣) حيث يفترض ويؤكد أن الإنسان لا يعمل بالمنطق فقط ، بل إنه لا يعمل تعليلاً عاطفياً ، فهو يمارس النوم ، ويكتسب كل ليلة في الأحلام كنزاً يستهلكه في النهار ، عليه استعادته والتقاط أصواته المذهلة .

هذا هو دور الشعر . والسريالية ترفض الثقافة ، والخليط الغامض من الأفكار البالية والضيق الذي تفرضه النظم ، حتى تعثر على الحياة العارية لللاشعور تحت هذه القوقعة . والسريالية في متنازل جميع أنواع اللاشعور ، (٤) . وإذا سألنا بريتون مم يتكون هذا الجزء المختبئ وهو ما تنطوي عليه نفوسنا من قيمة كبرى ، لأجاب بالتعبير الدقيق العلى الذي يستخدمه فرويد . فالأحداث التي حدثت البارحة ، تلك التي نعيشها في الأحلام تنفق وعاملاً مشتركاً أعظم ، يقع في نفس الإنسان ، ليس شيئاً آخر غير إرادته ، وعندما ينفجر الحب انفجار الصاعقة ، لا يصبح إلا شكلاً من أشكال انفجار ضمير الرغبة التي ظلت مدة طويلة مقيدة . وهكذا تظل «القوة الكبرى للإرادة منذ الأصل هي الشهادة الوحيدة للسريالية» (٥) .

والأولون الذين يتتلذذ عليهم السرياليون يوضحون لنا ما يقول المحدثون لذا نراهم يرجعون إلى القصة السوداء التي سادت القرن الثامن عشر ، والتي تعارض التركيب المنطقي للقصة ، ويحبون ما تتضمنه من «أشباح وأعمال سحر وروحانية ورذيلة وأحلام ورحلات حقيقية وخيالية وخليط من العجائب المذهلة» (٦) ويقوون بأنهم تلامذة الرومانتيكيين الألمان والشعراء الفرنسيين الذين ساروا على هامش الطرق الوعرة التي مارسوا فيها العجيب من الأمور والأعمال نقصد هنا الـ «الوزير برتران وبيتروس بوريل وبودلير وجيراردى نيرفال . أليس مؤلف «بنات النار» هو الذي سبق السريالية سقافريدا وأطلق صفة «ما فوق الطبيعة» على حالة الأحلام التي تولدت منها القصائد الشاعرية ؟ إنهم يوقفون أمام رامبو

كما يعتز به كلوديل والذي يموت على فراش مستشفى ، رامبو آخر ، يثور ويناهض نظام القسس الدينى ، ويريد أن يجعل من نفسه رائي أحلام يقظة عن طريق اضطراب عميق تختلج به الحواس ، وأن يعرف جميع أشكال الحب والألم والجنون ، وأن يصبح ' المريض الأكبر ، والمجرم الأكبر ، واللعين الأكبر ، والعالم الأعظم ' (٧) .

ومن بين جميع الأولين يعتبر لوتريامون الوحيد الذى لا يقبل المناقشة . يقول بريتون : « ليست المخيلة عند دو كاس (لوتريامون) تلك الأخت الصغيرة المعنوية التى تقفز على الحبل فى ميدان صغير ، وقد أجلستها على ركبتك وقرأت فى عينيها هلاكك . استمعوا إليها . . . تظنون أولاً أنها لا تفهم ما تقول ، ولكن سرعان ما تمد يدها الصغيرة التى قبلتها لتداعب فى الظلام 'الملوسات' والاضطرابات الحسية . ولسوف تقدم لك ما يمكن من وعى عوالم كثيرة أخرى فى آن واحد لدرجة لن تتمكن معها من سلوك مسلك ما فى هذا العالم » (٨) .

والأمر هنا أمر كشف منهجى لهذا العالم الغامض الذى يعيشه الشعراء الحقيقيون ، ذلك العالم الذى أوضحه فرويد . ولكى نفعل هذا لا بد لنا أولاً من أن نحطم إطارات المنطق ، ومن أن نقضى على الوسائل الفنية العادية فى علم النفس ، وأن نحدد لغتنا حتى نتعود على الأشكال الحديثة للربط الفكرى ، تلك الأشكال التى تنضح فى أعمال الفكر الذى يستغل « بلا هدف » . إلى هذا تهدف الألعاب السريالية ، وهى كعبة الأوراق الصغيرة التى تعمل المصادفة الحلوة فيها أحياناً على إنشاء تركيبات غريبة مذهلة للمنطق ، بين الألفاظ ، علاقات تثير الخيال ، الذى ينظر أمامه ، وقد تقنحت له آفاق جديدة . ولقد حصلنا يوماً من الأيام بهذه الطريقة على الجملة الآتية :

« إن الجنة الحلوة سوف تشرب نبيذاً جديداً ، . . جثة حلوة ! ! لقد

استحقت المقابلة أن تصبح ذات شهرة ، ولقد أدى امتزاج الألفاظ الواحد مع الآخر إلى إنتاج نوع من الصفيير الذى يهز السمع والعقل من جذورهما . ونحن هنا لانعرف لنا طريقاً ، ولكننا نشعر بشيء من الجاذبية يشدنا ، ومع هذا نشعر بخوف ما من هذا التقارب العجيب بين الدميم والجميل ، وبين الرعشة واللذة .

مثل هذه النتائج تأتى بطرق ووسائل شبيهة بما يحدث ونحن نتسامر مسامرة جدية للغاية . . فى قلب الأمثال السائرة وتخويرها . مثال ذلك : اعتداء على الشرف أحسن من معنى الجميل — أو — لا بد من أن تضرب أمك وهى شابة . هذان المثالان كافيان لكى تثبت أى نوع من المجهول يرمى عادة إلى إيقاظ الضمير فيما وراء الصدمة والدهشة ، عن طريق هذا التلاعب الشعاعى بالألفاظ

أما الوسائل الأكثر مباشرة لتحرير الاشعور ، فإنها تستوحى من التجارب التى أجراها أطباء الأمراض العقلية فى عصر كانت تسوده آراء عن « نوم اليقظة . و« التنويم المغناطيسى ، و« الوساطة الروحانية ، (نهاية القرن التاسع عشر) . والأمراول الأمر هو الكتابة الآلية ، وبقول عنها ريتون : « وضع نفسك فى أشد الحالات السلبية أو الإيجابية قدر استطاعتك ، ثم اكتب بسرعة دون موضوع سبق لك التفكير فيه بسرعة كبيرة لاتسمح لك بالحفظ ولا بقراءة ما كتبت مرة أخرى .. ولسوف تأتى الجملة الأولى وحدها .. استمر إذا ما طاب لك الاستمرار .. وضع نفسك تحت تصرف الهمس الذى لا ينضب .. وإذا ما هدك السكوت فضع حرفاً أياً كان وافرضه جدلاً بحيث يصبح الحرف الأول للكلمة التالية ، (٩) .

وما إلقاء خطبة ارتجالية إلا صورة أخرى للكتابة الآلية ، ويعرفها ريتون بأنها « حديث فردى ذاتى سريع أقصى السرعة بحيث لا تستطيع روح النقد أن تصدر عنه حكماً ما ، بحيث لا يحتضنه بالتالى أى تراجع ،

وبحيث يصبح قدر المستطاع هو الفكرة النابعة من الكلام، (١٠) . والرسم
الآلى يخضع لنفس القواعد ، ويقول زعيم السريالية فيما بعد : إن جميع هذا
الإنتاج الفني قد خلق «تصوراً جمالياً فوق العادة ، وصوراً كثيرة تبلغ كما كبيراً
قد لا يكون لنا القدرة أن نعد واحدة منها بيد طولى ، وجاذبية خاصة ، ومن
هنا ومن هناك بعض جمل قصيرة تبعث على الضحك ضحكاً جاداً» ، (١١) .

وسرد الأحلام أهم من هذا . وقد أوضح هذا فرويد دون غموض حيث
قال : «إن تفسير الأحلام أجمل طريق يؤدي إلى معرفة اللا شعور» ، (١٢) ،
ولم يذس السرياليون هذا الدرس ، فجمعوا في حرص هذه المواهب
الأسطورية التي تنضح في الليل ، ولم لا ؟ إن من الخطأ أن نضع حالة اليقظة
بحيث تعارض حالة الحلم ، وأن تقوم الأولى بناء على الثانية . فالحلم يعطى
لنا قدر ما تعطى اليقظة ، بل وأحسن منها طريقة الوصول إلى « الأرض
المجهولة » . ويرفدى لا يعتقد أن « الحلم عكس الفكرة » ، والذي
يعلمه عنه يستميله إلى « الاعتقاد تماماً بأنه وسيلة أكثر حرية وأكثر انطلاقة ،
والحلم والفكرة كلاهما جانب مختلف لنفس الشيء ، بحيث يمثل الحلم جانباً
واحداً من نسيج ما ، يتصف بالمعنى ، ولكنه أيضاً يتصف بالجبن أو الخوف .
أما الفكرة فهي الجانب الآخر من هذا النسيج الذى يتصف بالظلام
ولكنه يتصف أيضاً بضيق الخيوط » ، (١٣) .

ويوضح لنا بريتون هذه الفكرة ، ويدخل إليها النظرية الرئيسية ،
ألا وهي « ما فوق الواقعى » ، حيث يقول : « أعتقد أن الحل المستقبل
لها تين الحالتين المتناقضتين ظاهراً . أقصد الحلم والحقيقة ، يوجد في نوع
من الحقيقة المطلقة ... في « ما فوق الواقع » ، إن وصح هذا التعبير » ، (١٤)
وبوضح بريتون هذا أيضاً فيما بعد بقوله : « إن كل شيء يدعونا إلى الاعتقاد
بأنه توجد نقطة ما في العقل يتوقف عندها إدراك التمييز بين الحياة والموت ،
الحقيقى والخيالى ، الماضى والمستقبل ، الذى يقبل النقل ولا يقبله ، والمرتفع

والمخفض ، (١٥) . ولهذا فإن « شاعر المستقبل هو الذى سوف يتخطى فكرة العمل والحلم ، ويمد الثمرة العظيمة الآتية من الشجرة إلى الجذور المتشابكة ، ويعرف كيف يقنع أولئك الذين يتذوقونها بأن ليست بها مرارة ، وهو إذ تحمله موجة عصره يستطيع دون ضيق ولأول مرة أن يستقبل ويرسل النداءات التى تنزاحم نحوه من صميم النفوس ، (١٦) . وبالاختصار فإن اليقظة والحلم شقيقتان ، دون أن نؤكد أن هذا أكثر حقيقة من ذاك ، ولأنهما يظهران « كأنبوبتين مستطرتين » .

والجنون يعبر أيضاً عن الحياة العميقة ، والأفراد العاديون لا يريدون فى شيء عن المصابين بأمراض عقلية ، كما أن اليقظة ليست بأرفع من الحلم . والجنون فريسة فردية لاشك لدكتاتورية المجتمع . . ودون أن نتحدث عن حالة العبقرية الكاملة التى تظهر لدى بعض المجانين . . نؤكد هنا الشرعية المطلقة لنظرتهم إلى الحقيقة ولجميع الأعمال التى تصدر عنها ، (١٧) ، فمن مصلحة الشاعر إذاً أن يجمع رسالتهم ، وما يبيده المجانين سرا ، ساقضى حياتى فى البحث عنه ، فهم أناس ذوو أمانة خالصة وبراءة لا تعادها إلا براءتى ، وقد كان من الضروري أن يرحل كواومبوس مع بعض المجانين حتى يكشف أمريكا . فانظر كيف تجسد هذا الجنون واستمر ، (١٨) ، والسريالى كواومبوس جديد ، يرحل هو أيضاً لغز وأمريكا ما ، قارة شاسعة لم يطررها أحد إلى اليوم .

وقد فهم السرياليون أن الشذوذ النفسى يقدم فرصة لامثيل لها ، تسمح « باستخدام الوجود على الأرض مع تحميله كل ما يتضمن بين الحدود وفيما وراءها » (١٩) . وينتمز بريتون الفرصة التى تواتيه ويكتب « ناجا » - وهى قصة امرأة عرفها ، تسمى نفسها « الروح المتجولة » - امرأة تصيدها حالات « هلوسة » ، وتعيش فى عصور أخرى ، وفى بيئات أخرى ، تصنعها فى دقة تامة ، وتستخدم جملاً ذات تركيبات واستعارات - وهذا أمره عجيب -

موجودة في كتاب سبق أن قرأه بريتون منذ فترة قريبة ، ولا يمكن أن تعرفها هي . جنون ؟ لكن ما معنى هذا بالضبط ؟ وماذا بهم إذا اقتسم وإياها — حيث إنه تزوجها — ثروته ونسب إلى نفسه غنيمة الوفيرة ؟ .

ولنوقف هنا العرض الذي نجريه ، وهو يمثل تقريباً المذهب الذي يعلنه أعضاء الجماعة (السريالية) مشتركين ، لأنهم في الواقع سرعان ما انفصلوا بعضهم عن بعض ، وسلك كل منهم طريقاً مختلفاً ، فاختفى بعضهم ، وقذف الانتحار أو الحجز في مستشفيات الأمراض النفسية من آن لآخر بالرعب بين تلامذتهم، وعرف المتتلبذون المهرة منهم أن ليس من اليسير ودون خطر أن يلعب الإنسان ببعض المفرقات ، ومع ذلك فقد كان للسريالية على الكثرة منهم أثر طيب ، وقد تمكن كثيرون أمثال أراجون وبيرييه وكريفييل وديسنوس ونافيل وإرنست — دون أن نتحدث عن بريتون ذاته — من أن يخلقوا لأنفسهم صيناً في مجالات الأدب والتصوير والسينما . ولا شك أن ايلوارد شاعر كبير ، وربما كان سلفاتور دالي وجورجيو دي شيريكو مصورين عظميين ... إنهم قطعاً مصوران لها أهميتهما .

فهل ندين للا شعور بشيء فيما قدم هؤلاء من أحسن الأعمال؛ لنذكر أن هذا موضوعنا ... فالتجربة السريالية تفرض علينا إجابة مخفية . فالقصيدة الشعرية — ونحن نوافق على ذلك — عبارة عن « انقلاب عقلي » ، لكنها إن صح التعبير أيضاً انقلاب يحكم نفسه بنفسه . ويقول ماكس جاكوب : « إن صفة الشعر الغنائي الفردي هي اللا شعور ، لكنه اللا شعور الذي تتحكم فيه الرقابة » (٢٠) وعلى كل فاللا شعور له قدر هو قدر الإنسان بعينه ؛ إذ أنه يكون أحياناً من الرداءة بمكان . فإن أنت كتبت طبقاً للطريقة السريالية تفاهات مؤلمة ، فهي لن تعد وهذا المعنى الرديء ، ويصرح لنا أراجون بنفسه الرأي (٢١) ، وعلى أية حال إذا استثنينا على وجه الخصوص الإنتاج الذي تجود به القريحة وهو متصفاً بصفة الوثائق والتدريب لوجدنا أن الشعر السريالي مرتب

ترتيباً لا يقل دقة عن أى شعر آخر ، فإذا كان اللا شعور هو الذى يقدم المواد الخام فإن الشعور ضرورى فى الانتقاء والتنظيم .

وبعد . . فلطالما احتج سادة السريالية على أولئك الذين يتخذون من نظرياتهم وسيلة للمبالغة ، وينهى بريتون فى « النشرة الثانية » للسريالية عدم فهم الكثيرين له ، وأراجون من ناحيته لا يخضع الألفاظ حين يوجه حديثه إلى الشباب المتحمسين الذين لا يتمتعون بالعبقريّة ولم يملأوا بالتجربة ، فيقدمون له نتاجاً من صميم العمل واليقظة ، حيث يقول : « هناك أسطورة سائدة تقول بأنه يكفى أن يتعلم الإنسان اللعبة ، وإن من الممكن أن تصدر عفواً نصوص ذات قيمة شاعرية كبيرة من قلم أى فرد كان ، كما يحدث فى حالة الإسبال الذى لا ينتهى . » والحجة هنا أن الأمر أمر سريالية حين يعتقد أن أول ما يأتى تحت القلم من ترهات يمكن أن يكون شعراً صحيحاً ، (٢٢) . . وإلوارد ليس بأقل وضوحاً من سابقه حين يقول : « لقد اعتقد بعض الناس أن الكتابة التى تأتى عفو الخاطر تجعل القصائد عديمة الفائدة . لا — إنها تزيد وتنمى لحسب حقل اختبار الضمير الشاعرى وتضفى عليه ثروة . وإذا كان الشعور كاملاً فإن عناصر مثل هذه الكتابة التى تخرج من العالم الداخلى وعناصر العالم الخارجى تتوازن كلها معاً لتكون الوحدة الشاعرية » (٢٣) . وتقنين اللا شعور والشعور لا يعنى أن اللغة هى التى تتخذ المسكان الأول . . . هكذا تقول النشرة السريالية الأولى . .

وهكذا مزجت السريالية بالماء نبيذها هى الأخرى .

ليست العبقريّة ممنونا

لم يكن السرياليون أول من لاحظوا التشابه بين الإبداع الفنى ومظاهر القلق النفسى ، فقد سبق لأفلاطون أن كتب يقول : « الشعراء الغنائيون لا يتمتعون بصفة التعقل حين يتغنون بهذه الأشعار الجميلة ، بل إنهم فريسة

لغيبوبة باكوس «إله النبيذ» (٢٤) وأكد أرسطو أيضاً أن أغلب أعظم الرجال ، وعلى وجه الخصوص الشعراء ، يغلب عليهم المزاج السوداوى ، أى المرض النفسى العصبى ويرى كثير من الأطباء أن القرن التاسع عشر قد أوضح أن العبقرية مرض ، وقد ارتبط اسم «لامبروزو» بهذه النظرية ، ورأى أنه يستطيع تحديد الاندفاعات المفاجئة وما يتبعها فى أحيان كثيرة من هبوط نفسى شديد يتخذ شكل أزمات مخففة من مرض الصرع .

واليوم يتحفظ أصحاب النظرية فى هذا بعض الشيء ، واو أن الجنون لم يفقد مكانته ، بل إن قيمته آخذة فى الارتفاع فى سوق القيم ، مستفيدة من حياة هذا العصر بكل مظاهر الرجوع إلى عناصر التكوين الأولية واللامعقول والغريزة . ويرى فيه مالرو علامة لقلق يسود عصرنا حيث يقول : «لقد كان الجنون فى العصور السابقة حالة انحطاط ، وكان التعبير الذى يصدر عنه تعبيراً عن عالم غير متناسق ، ولكنه أصبح اليوم نوعاً من الرقوة وتحريراً للعالم» (٢٥) فهل يعنى هذا أن العبقرية تنتهى بأن تكون هى الجنون ؟ .. أو هل يمكن أن يدخل فى تكوينها نوع من الجنون .

هناك حقائق لا تقبل المناقشة ، يلوح أنها تسمح بقبول هذا ... وهناك من الشعراء ورجال الأدب والموسيقين عدد كبير نسبياً ، كان من الممكن أن يكونوا من نزلاء أطباء الأمراض العقلية ومن المقيمين بمستشفياتها ، وقد انتهى كثيرون منهم بالجنون الحقيقى . ولندكر منهم خلال القرن التاسع عشر فقط شومان وبيرفال ونيتشه وبودلير ، وأصيب البعض الآخر دون أن يصل إلى حد الخلل العقلى الكامل بالتهاب عصبى خطير أو يسير والمعروف عن دوستوفيسكى أنه كان مصاباً بالصرع . ووصل الصرع بفان جوخ بعد أن زادت حدته بالإجهاد والإسراف فى التبغ والخمر والقهوة إلى درجة الغيبوبة العقلية المعقدة وانعدام الثبات لدية واندفاعه نحو البؤساء وميله نحو التصوفية وتعلقه بأسرته وحاجته الدائمة إلى قطع

الصلة مع من يعرفه، والتغيرات التي تطرأ عليه من الرقة والغضب الشديد، و«هلوسته».. كل هذه دلائل لها مغزاها. وفلو بير كان كذلك مصاباً بحالة صرعية تدل عليها انفجاراته التي كانت تحدث له عندما كان يلفظ في صيحات حاكية أليمة تعبيراته وجملته التي أضفته صياغتها.

ووصلت الحال بالرسام . و . بلاك لدرجة أنه بعد أن وضع بمسند شفى للأمراض العقلية، كان يعتقد أنه موجود مع شخصيات تاريخية ماتت منذ مدة طويلة، وأنه يتحدث إليهم ويرسم صورهم. والفقي رامبو، إذ كان يمارس الهروب والقسوة والخشونة إلى أقصاها كان يسمى «شخصية عسيرة الخلق»، قبل أن يصبح مدمناً للخمر و«مهلوساً»، وقصة أريك ساتي تمسكتنا من تشخيص حالة خفيفة من الانهصام، وتيرنر الذي اتصف بالبخل وحب العزلة كان دائماً في حالة قلق شديد، لا يستطيع أن يبقى في مسكن واحد أكثر من بضعة أيام، وتخفى تحت اسم مستعار، بحيث يمكن القول إنه أكثر من فنان ذى «أصالة».

من العبث أن نطيل القائمة وهى مذهلة في ضخامتها... غير أنه ليس في النية أن نبرهن على أن العبقرية تختلط والجنون أو المرض النفسى، لأنه لا يكفي أن يكون الإنسان مصاباً بالصرع حتى يصور كما صور فان جوخ، وما جميع الشبان الناشئين بعسيري القياد مثل رامبو... وما من مرء في أن العباقرة الذين كانوا يتمتعون بصحة عقلية كاملة كثيرون... إذ لم يتمكن أطباء الأمراض العقلية مثلاً من أن يجدوا شيئاً ما في حياة جوته ولا مارتين وفيسكتور هوجو وبالزاك وبيجى وكوديل ورينوار ومونييه وغيرهم كثيرون...

إذا كانت العبقرية إذن شيئاً شاذاً على الدوام، فهى ليست دائماً مرضية، وكل ما يمكن قوله هو أن المرض في حالات معينة يتضح في مراحل إثارة جنونية خفيفة، أو هبوط جذرى سلبي من شأنه أن يثير النشاط النفسى ويتضمن

حالة ارتياح وحاسة تساعد على الإبداع . وينطبق هذا أحيانا على حالات الصرع ، والقلق غير الحاد ، والجنون المتقطع . وهنا تعمل الثورة كدافع لإرادى مؤقت ، كما تفعل القهوة والشمبانيا والكحول والسكوايين التي طالما بالغ في تعاطيها مثلا فولتير وبالزاك وبو وهوتمان وموسيه وموباسان وفرلين (٢٦) .

لهذا فليس الأمر قاعدة عامة . والاضطراب العقلي يصيب عادة القوى الإبداعية بنسبة قوته ، ويقضى عليها نهائيا إذا ما وصل إلى حد الجنون الفعلي . ومصدق ذلك أنه ما إن أدخل بودلير ، والفيلسوف نيتشة ، والموسيقى شومان إلى مستشفى الأمراض العقلية ، حتى انتهت حياتهم الفنية ، ولم تكن حالات هؤلاء الفنانين خطيرة إلى حد مؤسف ، ولكنها ليست أقل أسفا في الحالات التي تتصف بالخبث المرضى . « وهناك فكرة سائدة تقول بأن الحالة النفسية المرضية تعمل على تحرير العبقرية أحيانا لدى الفرد الذي ينصرف إلى الفن خلال فترة الإثارة ، — لكن هذا ليس صحيحا إلا في حالات عابرة ، — واختفاء الموهبة نتيجة لمرض عقلي أكثر شيوعا من ظهورها في نفس الظروف ، . وعلى أى حال فإن القلق النفسى الشديد ينتهى بالعجز ، فعند المصاب بالانفصام مثلا ، يجوز ألا تعود الموهبة إلى الظهور من تلقاء ذاتها ، لكن ظهورها هذا يتصف بالجذب والجفاف نظراً للنقص الذى يطرأ على عاطفته الذاتية (٢٧) .

والخلاصة أن المجنون لا يتمتع بالعبقرية إلا بقدر ما هوليس بمجنون ، سواء أكان المجنون في حدود معينة - إن صح القول - بحيث لا يمنعه من ممارسة قدرته في مجال فنه ، أم كان من النوع الذى يخف من فترة لآخرى ، وقد كانت الحالة الأخيرة حالة لوكريسي (٢٨) على ما يظهر ، فقد قيل إن هذا الشاعر اللاتنى فقد عقله بسبب تناوله نوعا من السم ، وكان يكتب قصيدته الشاعرية في اللحظات الصافية من حياته وهو مجنون «جنونا متقطعا»

أدى به رغم تقطعه إلى الانتحار . وليست لدينا وثائق كافية عن حياة لوكريسي . وكما قال بيرجسون : « يتخذ هذا التاريخ الغامض شكل قصة ، ، لكننا نعرف جيداً نيرفال ونيتشيه وأوجوست كومت وشومان وفان جوخ . وقد كانوا ذوى جنون « متقطع » بحيث أنشأوا أعمالهم في فترات الصحو الذهني التي كانت تتخلل الأزمات . ويجوز أن يكون الجنون قد ترك أثره في هذه الأعمال ، لكنه لم يكن سبباً لها .

والعبقرية تسلك سبيلها لا بسبب الجنون ، بل رغماً عنه . وإلى جانب هذه الحقيقة فإنه ليس من المستبعد أن تنشب حالة القلق النفسى مخلصاً في الفنان أو الأديب ، ولا أن تأتى إليه بعناصر أصيلة في الإبداع ، لكن بشرط أن يكون الضمير والعقل والخيال مهيمنة عليه ، محتفظة بهذه السيطرة على الأقل خلال لحظات معينة . ومرض الصرع يظهر في كل لوحة من لوحات فان جوخ ، كما يظهر في كل صفحة من صفحات دوستوفيسكي ، وهو يدمغ أعمالهما بطابع المأساة ، لكنه لا يقلل من الإنتاج ولا من قيمته ، هذا ونجد لدى رجال الأدب والتصوير هؤلاء نفس الأمراض التي نَجدها عند مرضانا ، كما نلاحظ أنها تنتج من نفس الأسباب ، لكننا لا نستطيع مطابقتها الواحدة منها بالأخرى مطابقة تامة . وهناك قوة أكبر من المرض تعهدت فان جوخ ودوستوفيسكي بالحماية ، وقد أرغمت عبقريتهما على تتبع سرعة الحالات المرضية والعقد التي كانت تعذب اللاشعور لديهم ، ولكنها تمكنت من السيطرة عليها وإخضاعها لمطالب الفن (٢٩) ، وسوف يستمر القائلون في قولهم بأن عبقرية فان جوخ كان نصفها راجعاً إلى جنونه ، لكن قد يكون من الأصوب أن نقول إن الأعمال الفنية — على الأقل إلى ما قبل العام الأخير من حياته — تتصف بتوازن عظيم ، وتشهد بقوة بطولية لعقلية سليمة وإرادة متينة تحكمت في طبيعة ثائرة وفي مجال مادي قابل للحوادث العصبية .

ويؤكد آراءنا هذه فحص الأعمال الناتجة من عقول مرضى الأمراض العقلية ، وقد ذكرنا السبب الذي جعلهم اليوم موضع العناية والبحث ، وأعمال المجانين أكثر الأعمال تأثراً بالضيق النفسى الذى يبعث فيها الحياة ، وأكثرها قلقاً بسبب ما فيها من خلط بين الخط اليدوى الجميل والغضب الجاح ، وربما أكثر توضيحاً لنواحي غموضنا (٣٠) لهذا أمكن نشر أشعار وعروض أوحات ورسوم قدمها مجانين مبكرون ومصابون بالشلل الكلى أو بالصرع أو بالانفصام أو بإدمان الخور أو بالانحلال الخ وليست هذه الأعمال بعديمة الأهمية دائماً من وجهة نظر الفن ، إذ أن بها ما يبعث على الإغراء ، ويوجه أخص إغراء أولئك الذين يستطيعون التخلص من الأشكال المنتظمة ، ويرفضون الوسائل التقليدية ، ويفضلون العود إلى الإدراكات الحسية الساذجة وإلى هز المشاعر فى الفن الحديث : « مع هذا فمن الضروري أن نأخذ حذرنا لأننا نحتجز أعمال بعض المجانين التى يختارها فنانون أو أطباء . وإذا فرضنا إقامة معرض يمثل فيه جميع المرضى الذين يصورون ، لوجدنا أن هذا المعرض أشبه ما يكون بمعارض معسكرات الاعتقال أكثر منه برسوم فردية قام بها المجانين (٣١) .

وحق الأعمال التى يكون فيها مؤلفها مسيطرأ على مواهبه « وحتى الفن الذى يقدمه المصاب بمرض عقلى يفترض أن فيه احتفاظاً نسبياً بالخيال لإبداعى حالما يتخطى هذا الفن حدود الخلط الذى يصدر عن المصاب بالانفصام الهائج والمجنون الذى لا يعى ، وهنا يتضمن الفن أشد الأشكال تعقيداً ونوعاً من حرية التناسق . غير أن الطريقة التى يتبعها هذا المريض فى ذاتها تبين أن احتفاظه بهذا الخيال الإبداعى وتلك الحرية ضئيل ، وأن الآلية تحل محل التبادل الطبيعى بين الشعور واللاشعور ، وهو تبادل ضرورى لإبداع الأعمال الفنية الصحيحة ، وكما لو كان وهو يتبع هذه الآلية خائفاً من ألا يعبر فى سرعة عما يشعر به . والحقيقة أن « العمل الذى يقدمه المريض لا يصدر نتيجة

لتأملات نابعة من الإرادة أو موجهة ، بل إنه سلسلة من الانطباعات متقاربة أكثر منها منظمة » (٣٢) .

ولدى المصابين بالانفصام مثلاً — ولا نفسى هنا أن نسبتهم بين المجانين من الكتاب والرسامين تبلغ الثلثين — يفرض الاشعور نفسه فرضاً أكيدا ، بحث يقلل من الشعور أو يقضى عليه تماما ، ويخضع الأشكال له مباشرة ، ولا يسمح بشيء من التعديل . والعمل الانفصامى يحمل دائماً علامة أصله ومصدره ، وهو يمثل في أحسن الحالات اكتشافاً لم يستغل . وهكذا يختلف لا شعور الفنان أو الشاعر عن لا شعور المنفصم من حيث القلق والتردد ، وفي هذه اللحظات يضع الفنان ريشته ويبحث ، سائلاً ذاكرته أو حساسيته ، ويظل ينقد ما يجيش بخلد ، ويعدله قبل أن يقدمه في صورة عمل فنى (٣٣) .

من هنا لا يمكن للتأمل إلا أن تكون مختلفة ، ومجرد أن يكون الأمر نتاجاً آخر خلاف خلط أو حك للقلم بلا ترابط ما ، شيء يعنى أن المريض لا يشكل شيئاً ، فهذا الشكل المنعزل أو تلك الصورة المرسومة غالباً ما تكون لها قيمة إذا أخذناها وحدها ، بل وأكثر من ذلك تظهر أحيانا بين هذه العناصر بعض ارتباطات جميلة . والشئ الذى ينقص فى هذه الأحوال هو العمل المكتمل وبناء اللوحة أو القصيدة ، وهما شيان يمتنعان على الضعف العقلى ، ويكون العمل الانفصامى من قطع تتقابل كما لو كانت قد وضعت مصادفة لكنها دون اتصال تشكيلى (بلاستيكي) فيما بينها ، وما من شيء هنا يمكن أن يسمى التوضيحية بالتفاصيل من أجل المجموع ، لأن الرسم الانفصامى « مكس » ملىء بأشياء كثيرة ، لا نغم له ولا مكان فى مجال الحرية .

وفى نفس الوقت كلما تقدم المرض النفسى أصبحت الأشكال أشبه

بالمسودة وتكررت فيها الخطوط ، ويؤدي هذا الاتجاه بالمنفصم إلى ممارسة نوع من الزخرفة يحصل فيه عرضا على خطوط زخرفية طيبة . غير أن الخطوط الضيقة وتكرار النسق الواحد الذي يبعثه الملل ، والتكلف ، وانعدام الدفع العاطفي ، وحرارة التوصل تكشف كلها في الحال عن خلط آلى لاحسى ، وعن انعدام الاتصال بالبيئة ، وعدم الانفصال النفسى . ففي الوقت الذى يفيد فيه الفنان الحقيقى بكل ما يمكن أن تقدمه له الخبرة الحية ، نجد أن المنفصم لا يجدد نفسه إلا قليلا ، وتظل قدرة الاختراع وتنظيم الأشكال عنده قدرة هزيلة آلية مصطنعة ، لأنها لم تتلق غذاءها من الحساسية المكيفة . وفي نهاية الأمر فإن الذى ينقص المريض لى يكون فنانا هو الإطالة الخصبة ، أو بتعبير آخر ، القدرة على الإبداع . ففي حين يصنع الشاعر ، العجيب من الأمور ، يعيش الفنان في عالم وجوده قائم أصلا قبل مرضه ، يظل كما هو عجيبا ، دون قدرة على صنع جديد (٣٤) .

فإذا كان هناك من المجانين من يصور ويرسم ويكتب ، فليس هناك بالمعنى السليم لهذا التعبير فن مرضى ، وقد رأينا أن الفن يهدف إلى التعبير عما هو عالمى . فالمبدع والمتأمل لا يستطيعان التوصل إلا بفضل الاتجاهات الإنسانية العامة ، والعقد الجماعية (٣٥) ، المريض العصبى يعكس في أعماله عقده الشخصية هو فحسب ، وبالتالي يصبح المريض عقليا شخصا غريبا لا يتمكن إلا من توصيل عدم التوازن في مزاجه هو ، أو الأجزاء غير المتناسقة لآليته اللاحسية ، إلى الأشخاص العاديين . وليس الفن بالنسبة له لغة يجرى إبداعها بحيث يمكن فهمه ، والطبيب النفسى ، وطبيب الأمراض العقلية يستطيعان اكتشاف معنى أعماله ، لأنهما يعرفان العقد المسيطرة عليه (٣٦) . « على أن هذه العقد المسيطرة لا تفيد إلا أنها وثائق علاجية فحسب .

هنا يوجد الدافع الوحيد الذى يدفعهما لممارسة العمل . والسبب في

خيبة الأمل التي تحدث لهما عند البحث عن إبداع العمل الفني للمجنون .
 وكما تتضح لنا فنون المتوحشين وفنون المجانين وكأنها تعبير عن الحرية ،
 يظل المجنون حبيس مأساة ترجع إليها حرته الظاهرية . ولا يمكن أن يكون
 الانقطاع بينه وبين العالم موضع توجيه ، لأنه انقطاع مفروض عليه . كما
 أنه لا يمكن أن يكون صفة تنصف بها الأعمال الفنية . وهنا تقوم قرابة
 واضحة بين ما يصدره المجنون وبين فن الأطفال . بهذا يصبح انقطاع الفنان
 بمثابة إنقاذ ، ولحظة من لحظات عبقريته . أما انقطاع المجنون فهو بمثابة
 سجن ، إن أراد تصويره — ولا يمكنه أن يصور غيره — بهر أبصارنا
 كما يبهرها الجنون نفسه تماماً ، لا كما يبهرها هاملت (٣٧) .

لبس الشعر سمحات وأهام وأهموم يقظة

لقد كان الحلم — كالمجنون تماماً — موضع بحث العقول التي تشتغل
 بمولد الأعمال الفنية . ما القصد إذًا بكلمة « حلم » . . . ؟ أولاً : الرؤيا
 التي يراها الإنسان أثناء النوم ليسلا ، ثم في أغلب الأحيان حلم نصف
 اليقظة ، والحلم التلقائي أو الناتج عن إثارة ما في النهار ، وحلم الهذيان ، وحلم
 الذشوة أو الحالة الصوفية ، وكذلك الأحلام التأملية التي جعلت منها
 الشبهة نصيباً للشعراء والشباب . ولا بد لنا هنا قبل كل شيء من أن نبقى
 على التمييز بين مختلف هذه الأنواع ؛ فهي تفيد في تحديد نصيب كل من
 الشعور واللاشعور بأقل ما يمكن من عدم الدقة .

ولطالما أوضح الكثيرون التجانس بين الحلم والروح المتحولة
 غير أن هذه الملاحظة تصبح صحيحة بوجه خاص فيما يتعلق بالجيل الأول
 من الرومانتيكيين ، وبأكثرهم تفكيراً وميتافيزيقية ونقصد هنا
 نوفاليس (٣٨) . والحلم في نظر مؤلف « تسبيحات الليل » — نوفاليس —
 مشله مثل الموت وما يتصل به من غمرات : عبارة عن كشف وإلهام .

لأن ما نسميه حقيقة هو من قبيل الوهم ، وكل ما نحن عليه حقا شيء نجهله . ومن وجهة النظر هذه ، يصبح الحلم وسيلة لمعرفة المناطق الباطنة فينا . . . وحتى أكثرنا فوضى ، يغتبر ظاهرة فريدة تفتح — دون أن يستمد حلله من السماء — شقا ثميناً في الستار الغامض الذي يسقط ، وهو يضم ألف ثنية ، من أعماق نفوسنا (٣٩) .

ولكن في الوقت الذي نكشف فيه لأنفسنا عن سر كياننا الباطن ، يكشف لنا الحلم عن أسرار العالم . ويعتقد نوفاليس بصفته تلميذ فيخته أن الطبيعة انعكاس « للأنا » ، وبهذا يصبح النفاذ إلى أعماق الأنا نفاذاً كذلك إلى أعماق الطبيعة « وإذا كنا نحلم بالترحال خلال العالم ، ألا يعني هذا أن العالم موجود في أعماقنا ؟ . . . لكننا نجهل أعماق نفوسنا نحن . وكلما تقدمنا نحوها وجدنا الغموض يحيط بنا ، ومع هذا فالخلود الذي يتصف به عالمنا ومستقبلنا قائم فينا ، وإلا لما كان له مكان » (٤٠) هكذا يصبح « الحلم ذا مغزى ونبوة ، لأنه من عمل روح الطبيعة » (٤١) ، وبفضله يصل الشاعر إلى ما وراء الأشياء ، وإلى ما بعد وجوده الظاهري ، ليندج في الحقيقة العليا . « ويرتبط المرئ بما هو غير مرئ ، كما يرتبط المسموع بما لا يمكن أن يسمع ، والملبوس بغير الملبوس ، بل ربما ما يكون موضع التفكير بما لا يمكن أن يكون . الواقع أن عالم الأرواح مفتوح لنا فعلاً » (٤٢) .

فالمغزى النهائي للحلم هو أنه يؤدي إلى مملكة اللازم ، إلى هذا « الجزء الموجود في كل مكان وفي اللامكان » (٤٣) حيث يلحق نوفاليس نهائياً بخطيبته التي اختفت ، ويستمتع بسعادة لا نهاية لها ، في وحدة تجمع الليل والنهار ، والموت والحياة ، والشعور واللاشعور ، الروح والطبيعة . والآن — هكذا يقول — : « أعرف متى يأتي الصباح الأخير ، ومتى يتوقف الضوء عن طرد الليل والحلم . . . متى ينتهي النوم — وستكون هذه الحال أبدية — من أن يصبح شيئاً آخر غير حلم وحيد لا ينضب » (٤٤) .

ويجوز اعتبار جيراردى نيرفال ، من نواح عدة ، نوفاليس فرنسا .
 الفكرة الرئيسية لدى كليهما واحدة . . . ويرى نوفاليس أن الحلم حياة
 أخرى . ويقول : لم أتمكن - دون أن أرتعد - من اختراق هذه الأبواب
 العاجية . . . أو القرنية ، التى تفصلنا عن العالم غير المرئى . إن اللحظات
 الأولى للنوم صورة للموت . وهناك خدر قائم يسيطر على تفكيرنا
 ولا يمكن أن نحدد من خلاله تلك اللحظة الدقيقة التى تقوم فيها ، الأنا ،
 بالاستمرار فى عمل الوجود بصورة أخرى . إنها موجة خفية تضىء شيئاً
 فشيئاً . . . وهاهى ذى الوجوه الشاحبة تخرج وتتميز فى الظلال والظلام ،
 لأحراكها . . . ويلوح أنها كانت تقيم فى مقام الأبرياء الأولين ، لكن
 ها هى ذى اللوحة تتخذ لها شكلاً حيث يظهر ضوء ساطع جديد ليدفع بهذه
 الوجوه العجيبة ، ويفتح عالم الأرواح أمامنا ، (٤٥) .

مع هذا فأعمال جيراردى بما فيها من نقاء وبلبلية فى نفس الوقت تحمل علامة
 مصيره الحزين ، وأثر حالته العصبية النفسية التى أدت به آخر الأمر إلى
 الانتحار . وهذه الصورة الصادرة عن الحلم ، وتلك التى تنبع من حالة
 الهذيان تغزوه غزواً حقيقياً ، وهى إذ تفعل ذلك ، تحل محل الإدراك الطبيعى
 للأمور ، بحيث « يتدفق الحلم فى الحياة الحقيقية » (٤٦) لدرجة تصبح فيها
 الحقيقة حلماً ، ويصبح الحلم حقيقة . إنه يقول : « كان الفرق الوحيد عندى
 بين اليقظة والنوم هو أنه خلال اليقظة يتغير شكل الأشياء كلها فى نظرى ،
 وتتغير هيئة كل فرد يقترب منى ، ويصحب الأشياء الملبوسة ظل يغير
 شكلها ، وتحلل اهتزازات الضوء وتركيبات الألوان فتراودنى كسلسلة
 دائمة من انطباعات ترتبط فيما بينها ، وينفصل الحلم الذى يحويها عن
 العناصر الخارجية ، فى حين يستمر هذا الحلم . . . » (٤٧) .

وترداد هذه القدرة على الخلط بين عالمين منفصلين فى الواقع ، كلما
 تكيف الأديب فى سهولة فريدة فى نوعها بشخصيات مختلفة ، وبمعقد تلازم

روحه الغامضة ، وأحياناً يدعو السأم أو الشعور بخطأ ارتكبه إلى تصور أشباح رهيبة ، وأحياناً ينتابه الحنين إلى كمال أصيل فتولد عن حنينه هذا صور تخيلية رائعة وذكريات الطفولة ومناظر من عصور ذهبية . إذ أن الحلم عند نيرفال يغرق صاحبه في لجة من ينابيع ذاكرة البشرية ، ومن هنا تأتي قيمة الشخصيات الأسطورية والرمزية التي تصبغ الصورة عنده ، وهي صورة تتخذ لنفسها شكلاً من واقع مصير إنسان ما ، ثم تنتقل إلى أشباهه جميعاً . والحلم عنده كنز من صور ، يمسك بمفتاح ألفاظ ، يتعين عليه أن ينتزعه : « لقد استخدمت - هكذا يقول - جميع قوى الإرادة عندي لكي أنفذ كذلك إلى مجال سر غامض سبق أن كشفت عنه بأن رفعت بعض الحجاب عنه . وبهذه الفكرة التي خلقتها لنفسى عن الأحلام كي أفتح طريق الاتصال بعالم الأرواح . . . كان الأمل يراودنى . . . وما زال يراودنى » (٤٨) .

مع هذا فالأحلام تدعو علماء النفس وأطباء العقول ورجال الأدب وتثير اهتمامهم ، ويؤكد لنا « مين دى بيران » في عام ١٨٠٧ أن هناك تقابلاً بين النوم وحالات السبات والتشنجات العصبية ، ويثبت وجود « ومضات بريق فكرى وعقلى ، وسط خليط من صور ليلية تعد الخواطر أو تبرر قيام خواجه » (٤٩) . وطبق « مورودى تور » بعد هذا بأربعين عاماً الأحلام التي تنتج عن تعاطى المخدرات على مرضاه وأصدقائه . واهتم عدد من الأدباء والفنانين ، كان منهم جوتيه وفيثى ، ونوديه وجرانفيل ونيرفال نفسه بهذه البحوث ، معتقدين أن في استطاعتهم بهذه الوسيلة تنمية الوحي لديهم ، ونظموا سهرات ليلية أسموها « الفانتازيا » أو « المهارج » كانوا يأكلون خلالها مملاً حلوى معجونة بالحشيش .

ويحكى تيوفيل جوتييه إحدى هذه التجارب . وكان المعتقد أن في الإمكان الدخول تحت تأثير المخدر إلى قصور سحرية وعوالم خيالية ، وتتقدم أشد الإدراكات حيوية ، وأكثر الخيالات عجباً وأكبر الموجهات غرابة ..

نحو سريرة استولت عليها المدهشة، لتولد أشكالا خارقة للعادة، ثم تمحوها. وكانت هناك أحجار كريمة من الألوان جميعا، تنساب وتنهار على التوالي، وفي جو كله ومضات أضواء تختلط، كانت الملايين من فراشات تطير في تزامم مستمر، ترفرف بأجنحتها في همس هو أشبه بهمس المراوح. وكانت هناك أزهار ضخمة ذات تيجان من البلور، وزنايق ذهبية وفضية، تصعد وتتفتح من حولي. وينمحن الزمان والمكان. وفي حسابي أن هذه الحال قد دامت ما يقرب من ثلثمائة عام... وما إن انتهت هذه النوبة حتى لاحظت أنها لم تدم أكثر من ربع ساعة، ويذوب الشعور بالوجود الشخصي في شعور بالارتياح وبسعادة وبهجة، ويجري امتصاص «الآنا» في صور حورية أخاذة يتأملها. ولم يحدث أبدا أن غمرتني غبطة كهذه بصعودها... وكنت ذائبا في الموجة... غائبا عن نفسي... كنت كقطعة من إسفنجة وسط البحر... (٥٠).

ويحاول «ادجاربو» — تحت سموات أخرى — أن يضم هو أيضاً الحلم إلى الشعر. ولكنه لم يلجأ إلى «الجنان الصناعية» التي لم تكن إلا ذات فائدة ضئيلة للأدب، ونخشى أن نقول هذا قولاً عابراً. وهو يقترح استعادة حالات الهذيان الاستهوائية، أو رؤية نصف السبات (٥١) وتبثيتها بحيث يجمع حالتى اليقظة والحلم معاً بنوع من المهارة الفائقة. وسوف زى في سهولة تامة ما يقرب وما يميز جهوده. عن جهود من سبق ذكرهم. مع هذا يجب أن نلاحظ أن الظاهرة التي وصفناها موجودة لدى هذا الثائر، مدمن الخمر المريض نفسياً (بو) خلال لحظات الهدوء والصحة التامة.

«هناك نوع من النزوات — الخواطر — ذو حلاوة ولذة، يقوم في النفس في لحظات الهدوء المطلق، عند ما تكون الصحة الجسدية والروحية قد وصلت إلى كمالها، و فقط عند نقطة من الزمن تختلط فيها حدود عالم اليقظة وحدود الأحلام وأنا لا أدرك هذه النزوات إلا عندما أكون

على وشك النوم تماماً . . . حيث أتأمل هذه الرؤيا برعب يخفف من نشوتي ، وعن طريق إيماني بأنها طبيعة تتعدى حدود الطبيعة البشرية ، وبأنها نظرة ملقاة على عالم الأرواح . إني أصل إلى هذه النتيجة بأن أتعرف في سرور بالغ صفة الاتصال المطلقة عندي ، لأنه مامن شيء في هذه المشاعر النفسية يذكركني بالمشاعر العادية ، كما لو كانت الحواس الخمس لدى قد اختفت وحلت آلاف من الحواس سامية محلها .

إن الوصف والتفسير هنا يطابقان بشكل شامل تقريري نظريتهما عند نوافيس ونيرفال وجوتيه ، ومع هذا نجد أن ممارسة هذه الظواهر الشاذة دائمة ولصالح الشعر أكثر أصالة . . . ويقول بو : « كنت أعتقد أن في استطاعتي تجسيد هذه النزوات العارة . وقد سمحت لي المحاولات التي بذلتها لهذا الغرض أن أخلق الحالة التي أستطيع فيها إدراكها ، أي إني أستطيع الآن — فيما عدا إن كنت مريضاً — أن أثق في حدوث هذه الحالة . . . بل أشعر بالقدرة على إرغامها على المجيء . . . ثم توصلت بعد ذلك إلى منع اختفاء نقطة الانتقال من النوم إلى اليقظة ، أقول منع اختفاء هذه النقطة إرادياً بفعل السبات . ولا يعني هذا أنني قادر على إطالة النشوة عندي لسكني أستطيع العود إلى اليقظة وتثبيت حالة الرؤيا إن هي غادرتي . . . تثبيت الرؤيا نفسها في إطار الذاكرة بحيث أستعيد لها أمام بصري وإخضاعها للتحليل في فترة زمنية قصيرة . ويمكن التأكد من أن سرد الرؤى — حتى ولو كان غير كامل — يدفع الفهم العالمي للإنسانية إلى القفز عالياً عن طريق الأشياء الموصوفة ، وعن طريق الأفكار التي قد توحى بها ، (٥٢) .

ويحتج فاليري بقوة — ولا نجعل هذا — على القيمة الكبرى التي تعطى هكذا للأحلام ، ويعتبر هذا الاحتياج نقطة رئيسية كبرى في علم الجمال عنده . حيث يقول : « لا بد أن نتجنب دائماً هذا الخطأ الحديث الشائع الذي

يخلط الحلم بالشعر، (٥٣)، وهو يضع الذئبة الآتية من اللاشعور موضع العكس من ضرورة سيطرة الشعور على كل شيء، وكل ما لا يدخل في إطار الماران الطليق للفكر الواضح المتميز يصبح موضع تشكك وشك، في كل ما يقال حول الكشف عما وراء الطبيعة.

لهذا نجد هـ يهاجم الحلم الذي ألف « المارجيناليا » « بو » رغم إعجاب بودلير وأستاذه « أستاذ فاليري » لادجار بو . ويوضح لنا فاليري أن الأهمية التي يوليها البعض للأحلام إنما هي نتيجة لتوهم رجعي ؛ حيث يقول : « إن اليقظة تعطى الأحلام شهرة لا تستحقها » (٥٤) وليس لرؤيا السبات أو نصف السبات علاقة ما بالقوة الحقيقية للروح ، وليست أغرب الأحلام وأجملها وأكثرها جراءة ، أحلام أعمق الرجال وأكثرهم خيالا ومخاطرة (بل على العكس نلاحظ أن الجبناء وعديمي القدرة هم الذين يجدون في انتصارات الحلم صدى لضعفهم « فمن يسرق نهارا يسلك سلوك العقلاء ليلا » .

والمهم أن ضعف الفكر الذي يتصف به الحلم والخيال لا يتفق أصلا وعملية الإبداع ، وكما يمكن أن يقول « بيرجانيه » فإن تأليف مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعرية أو رسم أو تصوير شيء ، كل هذا من قبيل القيام بأعمال ، وبأعمال ذات ضغط مرتفع تتطلب الحد الأقصى من الطاقة ووضوح الفكر . نتيجة لهذا يصبح الشرط الحقيقي لشاعر حقيق ما يتميز عنده من حالة الحلم . وحتى الذي يريد أن يكتب أحلامه يتعين عليه أن يكون يقظاً لأقصى حدود اليقظة .. وإن شئت أن تقلد تماماً غرائب الذات وعدم إخلاصها لنفسها لدى النائم الهزيل الذي هو أنت ، فلا تفخر بأنك تنجح في هذا دون أن تكون قد اعتمدت اعتماداً يصل إلى أقصى حدوده على الانتباه ... والقول بالدقة وبالأسلوب هو القول بما يناقض الحلم ...

وما كان اتزاع شيء من الرهافة أو الوضوح أو الديمومة من أنياب الأمور الفكرية لعبة يمارسها إنسان لا عمل له . . . وإذا كانت الفريسة

التي نتابعها قلقاً هاربة احتاج الأمر إلى حضور ذهن وإرادة تجعلها دائماً حاضرة ، في وضعها الذي تحاول فيه الهروب دائماً ، (٥٥) .

لكن ، مهما تكن السلطة التي يتمتع بها فاليري ، ومهما تكن صحة ملاحظاته ، فإن استبعاده للحلم يتصف بالمبالغة . ونحن نعتقد أنه يحسن التمييز . فإذا كان العمل الفني — وهذا مؤكد — يرتوى من الطبقات الخفية لشخصية الفنان ، بل ومن التيارات الغامضة التي تمتد فيها جذور حياة الجنس وحياة الطبيعة ، ومن الممكن أن يكون لكل من الحلم والخيال ، بل ومن الضروري أن يكون لهما دور يلعبانه في مذهبه ، وهما ينشئان رابطة لاغنى عنها بين الأنا السطحية ، والأنا العميقة ، بين الشعور والاشعور . والإنسان الذي لا يحلم يقطع الخيط الذي يربطه بعالم الطفولة ، عالم العجائب والغريزة والقوى السكونية ، والحلم ، سواء أكان ليلياً أم حلم يقظة يفرقه من جديد في العاطفية الأولى ، ويفتح له كنز الذاكرة الفردية والجماعية ، ويعيد تكوين ارتباطه بالكون . والحلم يعد في نفس الفنان شيئاً لا يعرفه الفنان نفسه ، وبفضله تستطيع القصيدة اكتمال مغزاها الدقيق . وبفضله أيضاً يكون هذا المغزى دائماً فيا وراء نصها هي ، (٥٦) بحيث يمتزاجاً تصدر عنه نغمات لا نهاية لها .

بهذا المعنى تكون الحالة الشاعرية حالة حلم . . . كان لافونتين يقول : « ياله من كسل خصب ١١ . » إن نفس الشيء يقال هنا عن الفنان وعن العالم سواء بسواء . وما أعظم الاكتشافات إلا ثمرة الحرية ، وثمره نوع من تشرد الفكر . إن رجل العلم لا يخترع إلا القليل ، لأنه يتعجل تعجلاً كبيراً في الحصول على النتائج ، ولأنه يشغل باله كثيراً ليصبح عمله منتجاً فعالاً . لهذا كان حاملو العلوم رجالاً عمليين بطريقتهم يظهرون بمظهر التائه في وسط نظرياته ، ولو أتت روح كاهن نفعية فحسب لتسيطر عليهم وحدها لنصب معينهم بسرعة ، (٥٧) . ونفس الشيء يقال عن الوحي الفني ، فهو سرعان

ما يخفى إن هو توقف عن الغوص في مياه الحلم والخيال نتيجة خطأ يقع فيه الإنسان ، وهو خطأ التفكير العلى البحث .

وعلى كل ، فأعمال فاليرى تشهد ضد مذهبه هذا . أليست قصيدة الإلهة بارك الصغرى ، التى تضع أمامنا مشكلة ازدواج الشخصية ، وصفاً كاملاً لسلسلة من أحلام نصف شعورية ، نصف إرادية ؟ أكان من الجائز أن يصبح فاليرى هو الشاعر الكبير الذى نعرفه لو أنه لم يخضع في كتاباته لحس ينبع من الأعماق ، ولو أن الأفكار غير الملبوسة لديه لم تكن قد خففت بفعل إدراكات حادة واستعارات حية ، ورموز تعود بنا إلى العصور القديمة ؟ ألا يعترف بنفسه أن العقل والإرادة لا يكفيان ، بل إن القصيدة تحتاج إلى « شىء ما من سداجة أصلية ، وقوة عارمة ، ونوع من خيال ذى رشاقة يحب القارىء أن يجدده في الشعر » ؟

أتحدث الآن — لا عن المذهب — بل عن التنفيذ ؟ إن كان الأمر كذلك ، فإن رأى فاليرى صحيح لا نقاش فيه . إن المبدع لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينصرف إلى الأحلام لحظة العمل . ولا شك أن كثيرين من الكتاب والشعراء يؤدون فريضة التبجيل للأحلام حين يجدون نقطة أصيلة . فهاك جوتة يحدثنا عن الأحلام التى ظهرت له فيها : « مجموعات جديدة أوحطام مجموعات » وهاك فاجنر يشهد أن « مقدمة ذهب الراين » كانت هدية قدمها له نصف السبات ، وستيفنسن يقول بأنه وجد موضوع قصصه الجديد في الأحلام . . . لكن هذه الأعمال لم تكن أعمالاً مكتملة ، بل هى مشروعات ومسودات بعيدة . وناك حالات أخرى تبحث على القلق أكثر من هذه : فإدجار بو يصرح أنه رأى نفسه في هذه الثوانى القصيرة التى كان يحاول فيها جاهداً أن يقف على الخط القائم بين اليقظة والحلم ، وهو يقرأ صفحات كان يحلمها ، أو ينشد أبيات شعر كان يقرضها وزناً . وبلغنا ريتون أن قصيدة « عبادة الشمس » قد أملاها عليه كلها الاشعور في لحظة كان يكافح فيها ضد النوم .

لا بد أن نقرر أولاً أن مثل هذه الأعمال — إن لوحظت — تحدث قبل بدء النوم ، أى قبل توقف النشاط الشعوري والإرادي تماماً . أضف إلى هذا أن تلك الصفحات التي يقرأها الشاعر لنفسه ، أو تلك الآيات التي ينشدها لنفسه لا يمكن أن تشكل عملاً إلا إذا تمت كتابتها — ففي كل عشر محاولات يمسك فيها الأديب بالقلم ليكتب وليثبت ما قرأه ، هناك تسع يصاب فيها بحالة من الإغماء . أما المحاولة الباقية فهي عمل تحضيرى قوى لا يؤدي خلال النهار إلى نتيجة عادية ، لكنه يجد في الهروب في الحلم مكافأة لهذه . بهذا يصبح تكوين قصيدة ما في سرعة فائقة — إن نحن نظرنا إليه من هذه الزاوية — أمراً غير مفهوم ... والعقل يستعيد ما يكتفى من القوة لتنفيذ ما كان يحمله في طياته ووصل إلى درجة النضج ، مستعيناً في هذا بالراحة والهدوء الناجمين عن انتظار النوم . هذا التفسير التقريبي هو الذى قدمه لنا « مين دى بيران » (٥٨) ، وهو يقول إن الفرد يترك ما يكتفى من الانبعاث والقوة العقلية قبل النوم ، ليتسرب مما يشبه المصفاة ، وبحيث تنفجر القرينة العليا الآتية من البحار الداخلية كما تنفجر فقاعة من الهواء ، أو تنضج كما تنضج زهرة تأخر تفتحها تحت سماء النوم المنخفضة .

« ما كان الفن أحلاماً ... بل إنه امتلاك الأحلام » . هكذا يقول مالرو (٥٩) : إن كل ما نعرفه عن كبار مكتشفى الأحلام ، الذين كانوا في نفس الوقت فنانيين حقاً ، يتفق ليبرر هذه الجملة . إذ أنه يحتفظ إلى النهاية تقريباً بقوة استدعاء الرؤيا حسب رغبته ؛ إنه حليف اللا شعور باعتباره المصدر الوحيد للوحى ، ولهذا نجده ينحت ويصور بقوة عليية تتضمن في ذاتها الشعور . والأحلام المرسومة التي يقدمها جرانفيل لا تخضع أكثر من غيرها للتحليل والرقابة ، والأخيلة الهائمة الغريبة التي يلدها ذهنه لا تفقد عن تنصدي لها بالنقد أمرار الحقيقة .

والشعراء والكتاب الذين ذكرناهم لا يفقدونها كذلك ، فعند ادجار بو

لا يوجد ما يدل على إمكان الشاعر والفنان ترك نفسه ليفرق في اللاشعور ، بل يوجد ما يدل على أن الهدف الذى يرمى إليه الجهد هو توسيع شقة الشعور على الأحلام نفسها ... وحتى نيرفال نفسه، يرى ضرورة توجيه حله الأبدى بدلا من تلقيه أو استقباله ، (٦٠) ، وموجة الصور التى تغرقه أولا وموجة يحاول السيطرة عليها ، وما الجزء الثانى من « اوريليا » إلا تصوير للكفاح البطولى لهذا الشعور ، بقصد الاستيلاء على ما يهدد بالاستيلاء عليه ليحل غزو الحلم محل استبداده . والمثل الأعلى عند نوفاليس كذلك لا ينحصر فى القضاء على الشعور فى الأحلام ، بل إنه ينحصر فى الجمع بين الشعور واللاشعور وبين الحلم واليقظة ، هذا التجميع الذى يعنى عمل العبقرى ، والذى سوف يحل يوما جميع أنواع التناقض فىنا . لا ينبغى إذا أن تترك أنفسنا للاكتشافات الغامضة ، بل يجدر بنا أن نسيطر عليها ، وكل ما كان غير إرادى يجب أن يتحول إلى الإرادة ويخضع لها ، (٦١) والكلمة الأخيرة ترجع قطعا إليها .. هذه الإرادة وإلى الشعور ... « وقد صنع الحلم والخيال من أجل النسيان ، ولا ينبغى التوقف عندهما ، كما لا ينبغى من باب أولى تخليدهما ... وربما كانت نشوة الحواس جزءا من الحب ، كما أن النوم جزء من الحياة ، ومن المؤكد أنه ليس بأنبل الأجزاء .. والرجل القوى هو الذى يفضل اليقظة على النوم دائما » (٦٢) .

وقد سأل « بريردى بوامون » صديقه فينى (٦٣) عن هذا ، فميز فينى بين خيال أحلام الضعفاء ، وما هو إلا اجترار جاف ، وخيال الأقوياء الخصب ، وهو تأمل يأتى لخدمة العقل والشعور ... وقد ترك لنا بالزاك عن هؤلاء الحالمين الضعفاء فى قصة « ابنة العم بيت » صورة أخاذه ؛ ففيها شخصية فسيلاس شتاينبوك الشاب الذى لديه استعداد طبيعى لفن النحت ... وقد صور بالزاك وقد ضغط عليه الفقر وطاردته سيدة تعطف عليه فاضطر إلى تنفيذ بعض التماثيل الجميلة .. وها هى ذى السعادة وها هو ذا الحب

يعيدانه إلى طبيعته الحاملة ... وهامى كما تتأرجح في خياله مشروعات خلافة وتتزاحم لديه الأفكار الأصلية ، ويردد مواهبه في أحاديثه الجذابة... ولكن لا ينفذ شيئا . ذلك أنه بين المذهب والتنفيذ هوة كبيرة ، «والتفكير والحلم والاستعداد لأعمال فنية جميلة عبارة عن انشغال حلو .. وما هذا الانشغال إلا تدخين غليون يسيل له اللعاب ، والعيش عيشة تشبه عيشة سيدة القصور التي تنصرف إلى نزواتها فحسب ... أما الإنتاج وأما الوضع... وأما تربية الطفل (العمل الفنى) تربية جادة ، وإرقاده وقد أشبعه اللبن كل مساء ، وطبع قبله على جيئنه كل صباح بقلب الأم الذى لا ينضب الحب منه ، وإلباسه ملابس جديدة مائة مرة ... وخلق عمل خالد حتى يتحدث إلى كل نظرة توجه إليه ، وإلى كل العقول وإلى كل القلوب ... فهذا هو التنفيذ ، وهذا هو العمل » (٦٤) .

التحليل النفسى للعمل الفنى

أمكننا إلى الآن أن نثبت أن التقارب بين العمل الفنى والأحلام ليس بوليد الأمس . وترجع أهمية ما قدمه لنا فرويد إلى أنه برهن على أن العملية الأساسية هي بعينها في هذه الحالة أو تلك . هذه العملية هي تحرير الغريزة لا شعوريا بواسطة الرمز ، وكان هذا بمثابة فتح طريق جديد ، خصب لأقصى حدود الخصوبة ، للنقد الفنى والأدبى حيث طبق طرق التحليل النفسى الاستقصائية على الأعمال الفنية الكبرى ، الأمر الذى أدى فيما بعد إلى تجديد العوامل اللاشعورية التى تتحكم فى الإبداع . وسوف نستعرض هنا بعض هذه العوامل ، ثم نبحث إلى أى مدى يمكن أن تكون لها قيمة فى الشرح والتفسير .

يتولد العمل الفنى أحيانا من نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه ، فيمسك بالقلم أو بالفرشاة ليتخلص مما يضيقه ، كما يحاول

الجسد انسليم التخلص من جرثومة ضارة . هذه الظاهرة عرفها أرسطو عندما قال لتلاميذه إن « المأساة » المسرحية تمارس لدى المتفرج « تطهيراً للأهواء والشهوات » . ويمكننا أن نقول بالتعبير الحديث « إن العمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصاً من الطاقة المشاعرية العلية التي كانت قد تراكت لأقصى الحدود لديهما على اتجاهات معينة ، نتيجة لكتبها ولاستحالة التخلص منها إذ ذاك . ومن هنا نستطيع أن نفهم إلى أى حد يمكن أن يكون الفن تنفيساً » (٦٥) .

ولكن نقتصر في هذه اللحظة على عملية الإبداع . يحدث أنها تلعب حقا دور العلاج الحقيقي .. ولعل أشهر مثل للشفاء بطريق الفن كان مثل جوته ، فقد هام جوته حبا — كما نعلم — بشارلوت بوف ، خطيبة كستنر ، وسيطرت عليه فكرة الانتحار للتخلص من حب لا يخرج منه ... وكتب له كستنر خطاباً يسرد له فيه قصة انتحار شاب يئس من الحب وأثر هذا الخطاب فيه تأثيراً عميقاً ، وكان أن تبلورت كل الذكريات الشخصية حول هذه المجازفة المؤلمة ، وكان أن كتب فيرتر . وبعد ثمانية عشر شهراً تمكن الشاعر جوته من محو خيبة أمل غرام جديد ، وكان أن كتب القصة في ثلاثة أسابيع ... وما كان بعد هذا منه إلا أن شعر بنفسه « وكما لو كان قد قدم اعترافات غرام عامة ، كان سعيداً طليقاً . . . يتمتع بحق العيش عيشة جديدة » (٦٦) .

وقد ألف بيير لوتي « صياد ايسلندا » ليجد مخرجاً هو الآخر من هوى عاطفي بائس ، لكن في الوقت الذي وجد فيه جوته عزاء في الموت في شخص فيرتر ، يهدى لوتي من آلامه بأن يترك غريمه فريسة للموت . وكان لوتي قد هام حبا بفتاة من مقاطعة بريتانيا ، فضلت عليه « رجلاً من ايسلندا » ، فكان ألمه ممضاً ، دام سنوات . وكان أن كتب كتابه هذا في حالة من الحماسة تقرب من حالة الارتجاج الهذيانى . . . ويتزوج البحار

الفتاة البريتانية ، لكنه يرحل من جديد في رحلة صيد بعد زواجه بثمانية أيام ، ولم يعد أبداً . . وبهذا كان يتعين على الرجل الذي حصل على المرأة التي يحبها لوتى أن يموت ، (٦٧) .

وحين تنعكس عقد اللاشعور في العمل الفني ، نجد أنفسنا وقد اقتربنا من منطقة أكثر تحفظاً . . . فالفنان يعبر — دون علمه — عن اندفاعات أو عقبات داخلية يئن منها دون أن يعرف ما هي . وهنا يتدخل التحليل النفسي ليضئ لنا هذه المحركات الخفية للإبداع الجمالي ، وتصبح اللوحة أو القصيدة في نظر المحلل رسائل من رموز اصطلاحية يتعين ترجمتها ترجمة واضحة . وقد تمكن فرويد وتلاميذه هنا من الكشف عن أسرار أشهر العباقرة الأقدمين والمحدثين .

ولقد سبق لنا أن ذكرنا (٦٨) أن أقل الأمور صحة في نظر التحليل النفسي محاولة تحليل الأموات ، بل والغائبين . رغم هذا يمكن أن نقول إنها طريقة مشروعة ، وتتلخص في استخراج الصور الشائعة لدى فنان ما ، أى ما اصطلاح على تسميته «لازمات الخيال» ، (٦٩) دون النظر إلى ما قد يدخل عرضاً ومصادفة في العمل الفني . والإلحاح في تكرار نفس الدوافع سواء أكانت هذه أشخاصاً أو أشكالاً أو ألواناً متناسقة بشكل ما ، هذا الإلحاح يعنى أن الفنان يفضل هذه الدوافع والعناصر على غيرها . ويحدث تقابل بين هذا التكرار والأسلوب الخاص في الحساسية أو في الفكرة ، وبين رغبة ذاتية لا شعورية في التعبير عنها ، الأمر الذي يخرج «اللازمات الخيالية» مخرجاً يجعل منها علامة مؤكدة لعقدة ما .

مثال هذا ما صوره جيروم بوش من رهوز تشخيصية ومناظر نوعية وأخرى دينية استعارها أصلاً من عصور سابقة ، لكنها تفسر وجود نوع من اللاشعور لديه يجعله يعكسها بحيث تقدم لنا فكرة عما يلازمه شخصياً

من عقد ذاتية هي صورة نفسية لعناصر لا تشذيب فيها ، بل ولعناصر خفية لا يعرفها . وليس بعجيب هنا في أن شرح هذه العناصر يبين لنا غرابة هذه العقد ، ولو أن الشرح لا ينطوي إلا على أكبر قدر من البراءة .

هذا وبلاحظ أن الموضوعات التي يختارها بوش تميل أساسا إلى تفضيل الإغراء الخبيث . . فهو يتخذ مثلا تحيزا فريدا في نوعه إلى الخبيث من الميول . مثال هذا ما نراه في لوحة « حساب الآخرة » ، حيث يفضل تصوير من نزلت عليهم اللعنة ، ومثال ذلك أيضا لوحة « الجنة » ، وهي في فنه مكان بعيد المنال ، عسير الوصول إليه . أما « حديقة الملذات » — وكما هي دنيوية — فعبارة عن صيحة من القلب . أضف إلى هذا تلك اللذة الغريبة التي تؤدي به إلى وضع المسيح موضع الاستهزاء والمهانة والسخرية ، وقد احاطت به وحوش ضارية . أليس في هذا دليل على لاشعور مثقل ورغبات خبيثة ، وضمير مثقل بالخطيئة ؟ ... أليس في هذا اللاشعور ثورة كامنة ضد القواعد الأخلاقية والانجيلية ؟ . .

وقد أورد « جوبا » بحق أيضا ما يفيد بأنه ، إذا كان عمله الفني يموج بالدماء والمذابح ، فذلك لأنه ينتمي إلى بلاد مصارعة الثيران ، وإلى أنه عرف أهوال الحرب . لكن لماذا كان وحده المصور الإسباني في عصره الذي انصرف إلى ذلك الميل بهذه الدرجة ؟ ولم نرى في أكثر مؤلفائه خيالا هذا القدر من النساء اللاتي يشبهن ، والعاريات يذبحن رجال متوحشون ؟ لم هذه النظرة الشيطانية البشعة ؟ ولم هذه الوحوش التي تلتهم ، وهذا التفضيل للإله « زل » ، وهو رب الزمن من بين جميع آلهة الأساطير ؟ وهذا الخلط الحيواني بين القوة العدائية والعشق والقسوة واللذة الجنسية ؟ إن عقدة حب الشر للنفس وللغير واضحة هنا كل الوضوح ، (٧٠) .

ولا يقل عن هذا الشعور بالخطيئة في قصص دوستوفيسكي. إنه ينشئ لها جواً ثقيلاً يكاد يكفي للتنفس، ويمنح شخصياته حركة تشبه حركة الوحوش التي تفر من المطاردة، ويدفعها إلى التساؤل دائماً، وإلى اتهام نفسها بشيء ما، وإلى البحث عن الخنوع والتفكير. وتتشكل نواة هذه العقدة أساساً من مطاردة الجريمة، وبوجه خاص جريمة قتل الأب. وتظهر هذه خاصة في قصة «الإخوة كارامازوف»، حيث ينسب أحد الأشخاص لنفسه جريمة قتل أبيه، التي طالما تمنّاها ورغبها. وتجد نفس الشعور الدائم بالخطيئة حيال الأب في لوحات عديدة من عمل فان جوخ، وهذا الشعور هو الذي يؤدي إلى انحناء الأشجار، وإلى هبوط أسطح المنازل، وهو الذي يفرض على الفنان سرعة تكوين اللوحة، وطيران الغرابان المرتاعة (٧١).

ما الحلم إذن إن لم يكن في كثير من الحالات نوعاً يتفرع من الحقيقة؟ يرى نيتشه: «أن أغلب الغرائز، وبخاصة تلك التي نسميها غرائز أخلاقية تكتمن بالقليل. فإذا سمح لي أن أقترح هذا فإن لأحلامنا قيمة التعويض بدرجة معينة عن عدم وجود الغذاء خلال النهار» (٧٢). ولا يجهل أحد الأهمية التي أعطاها التحليل النفسي لهذا الاقتراح ألا يمكن أن يكون الفن هو الآخر تعويضاً؟ ألا يجوز أن يطلب إليه الفنان تعويضاً عما لم يصل إليه في الحياة؟ بل وأصح من هذا، أليست الصورة المرسومة أو المنحوتة أو المنظر الذي يكتبه قصصياً شيئاً يحل محل العمل الذي يستحيل عليه القيام به، وكما قال بودوان: «العمل العائد»؟

لعل حياة تولوز لوتريك تعطينا لهذا صورة واضحة. فالمعروف عنه، وهو آخر أبناء جنس من الصيادين والفرسان، أنه فقد ساقه حينما بلغ الخامسة عشرة من عمره، وأنه لم يعد بعد هذا إلا قزماً مضحكاً غير قادر على ممارسة الرياضة التي تتطلبها وراثته وطبيعته. وها هو ذا نصف

كسبح لا يحلم في تصويره إلا بالسيقان . . السيقان التي يتألم لعدم وجودها عنده ، ويقدمها طويلة ذات عضلات ، يميز بها مخلوقاته وراكبي الخيل والراقصات والبهلوانات وراكبي الدراجات ، وكلها تزدهم بها لوحاته . أليست هذه أيضا حالة ماري بلانشار ، الكسيحة الحذاء المحرومة من اللذات الطبيعية للمرأة ، والتي تعوض عن حالتها هذه بأن ترسم في لوحاتها كل ماتتصف به الأمومة من خصب . . (٧٣) ؟ .

المؤكد أن التحليل النفسى يقوم بعمل طيب . لكن لابد أن نحذر من الاعتقاد بأن الكشف عن هذه العقد الخفية في الإبداع يكفى لإظهار السر الدفين . لم يوجد بين جميع الساديين الماسوكيين سوى « جويا » واحد . وبين كل هذه النفوس المليئة بالكتابة لم يوجد سوى دوستوفيسكى واحد ، وبين كل المشوهين سوى لوتريك واحد ؟ إن طريقة التحليل بالسبب تكفى هنا أيضا لشرح كل شيء عدا المهم . « من الممكن ولا شك لإرجاع ظروف الإبداع الفنى ، موضوعه وطريقة تنفيذه ، إلى العلاقات الشخصية بين الشاعر وأقاربه ، لكن لن يؤدي هذا إلى شيء يفيد في فهم فنه ، لأن من الممكن اتباع نفس التحليل في حالات أخرى كثيرة ، وبخاصة في حالات القلق المرضى . لأننا إذا شرحنا العمل الفنى كما نشرح الحالة العصبية النفسية ، فإما أن يكون العمل الفنى حالة عصبية نفسية . أو تكون الحالة العصبية النفسية عملاً فنياً » (٧٤) .

لا يعنى هذا أن فى الإمكان إهمال ما يقدمه لنا التحليل النفسى . فنتائج هذا العلم تبين لنا إلى أى مدى ترتبط عبقرية الفنان ارتباطاً وثيقاً بحوادث حياته الخاصة ، وتضىء فى نفس الوقت نواحي كثيرة من عمله . غير أنه لا يجدر أن نبالغ فى تقدير هذه النواحي ، فنحن نستطيع فهم خواص معينة للنبات إن نحن عرفنا خواص البيئة التى نبت فيها ، لكن لا يستطيع أحد الادعاء بمعرفة ما هو أساسى فى هذا النبات ، فليس النبات فحسب نتاجاً

للأرض ، بل هو كذلك عملية نمو حية مغلقة لا علاقة لأساسها بطبيعة الأرض ، وهنا يجب اعتبار العمل الفني كإنشاء إبداعي يستخدم الظروف القائمة أصلاً في حرية حيث يستند معناه وطريقته الخاصة إلى ذاته ، لا إلى الظروف القائمة فعلاً (٧٥) .

وإذا كان انعكاس العقد والعمليات اللاشعورية الأخرى لا يعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية ، فإن مولد العمل الفني لا يفسر إلا ثانوياً في ضوء التحليل النفسي ، ولقد اعترف فرويد نفسه بهذا ، حيث قال : « حيث إن الموهبة الفنية والقدرة على العمل يرتبطان ارتباطاً وثيقاً برفع العمل إلى مرتبة السمو ، فإن علينا أن نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا ، في إطار التحليل النفسي بعيدة المنال » (٧٦) ، « وفي تقديم لكتاب عن أعمال ادجار بو ، استوحى صاحبه فكرته من نظرية فرويد ، ونجده يعترف بأن مثل هذه البحوث لا تدعى لمكان شرح عبقرية المبدعين ، لكنها بين العوامل التي أضفت عليها اللمعة ، ونوع المادة التي فرضها عليها المصير » (٧٧) ، « وإن نحن صرفنا النظر حتى عن تحديد عدم قدرية هذا المصير وعن أن هذه المسألة تأتي أصلاً من القوة الإبداعية للعقل ، فإن هذا ما نؤمن به نحن .

إن تلاميذ فرويد ، ويا للأسف ، فرويد نفسه ، لم يعملوا دائماً بهذا الحذر ، فهم لا يريدون في جميع الحالات إلا دراسة بعض المرضى ، وهم في حالة الإبداع الفني لا يدرسون إلا العناصر المنطوية على المرض سواء كانت حقيقية أو مفترضة ، ويرجع هذا إلى ما يجب تسميته فعلاً التشوه المبنى عندهم ، « فإن نحن نخطئنا الحدود ولو بدرجة صغيرة جداً ، لأصبح الأمر بحثاً غير مناسب ، وهبوطاً مفاجئاً للذوق السليم ، يختفي تحت ستار العلم . ويتحول الاهتمام دون أن نشعر من العمل الفني لتتوه في خليط لا يخرج له من السابقات السيكلولوجية . وبصباح الشاعر بمثابة حالة علاجية

(إكلينيكية) ومثلاً يحمل رقماً محدداً في مجال المرض النفسى الجفسى .. لهذا كانت كل هذه الشروح باعثة على ملل مذهب .. لدرجة نعتقد معها أننا نحضر استشارة طبية ، (٧٨) .

ونتيجة لهذا ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والقيمة الجمالية والروحية لعمل فنى ما فى طى الخفاء.. ولناخذ مثلاً لهذا مقطوعة من الشاعر ماللارميه « وسوف يحاول التفسير التقليدى ، السيكولوجى الأدبى تحديد صفة الروح ودرجة البراءة التى تلجىء عن استدعاء صور الرموز استدعاء عاجلاً ، الصور التى تمثل الملائكة والرياش البيضاء .. وسوف توجهنا مجموعة الرموز هذه من المحسوس إلى ما فى صميم نفس الشاعر ، وبما يقبل التعبير إلى ما لا يقبله « فى عالم من النقاء الشفافية يسير فيه كل شىء سهلاً بريئاً بلا خطأ ، والمغزى كما نراه هكذا هو رسالة ما للارميه فى الحياة .. وهنا يأتى المحلل النفسى : « ولا يصبح غموض القصيدة بالنسبة له إلا نتيجة « لرموز يأتى بها الاشعور » وبدلاً من اتباع الحركة الصاعدة من الرمز إلى الشعور الشعارى والدينى ، نجده يتخذ سبيل الحركة الهابطة من الرمز إلى الغريزة المتسامية وتفسر دورة الاستعارات الملازمة له والتى تدور حول الجنة الضائعة بالحنان إلى الطفولة وإلى ثدى الأم ، (٧٩) .

وتعارض الطريقتان تعارضاً جذرياً ، فالأولى تستخلص من النص فائضاً يستكمل ما أراده ما للارميه ، والثانية تستخلص معنى أقل قيمة لا يتضمن شيئاً من شعر ما للارميه وفكره . وما هذا الخطأ إلا نتيجة اعتبار الشعراء مرضى عصبيين ، حيث نهمل الحياة حين نريد تحليل الظواهر الحيوية بعملية سيكولوجية كيميوية ، ذلك أننا نتجاهل بنفس الطريقة طبيعة العمل الفنى لأننا نهبط به إلى مستوى الحالة النفسية المنخفضة ، أو إلى الطفل المريض بعد فصلها أو إرجاعها إلى الوراثة . والمذهب الذى يشد الناحية الفنية فى التحليل النفسى شداً هزئياً ، غالباً ما يكون ذا وحى مادى ، وغالباً ما يحرم نفسه لدرجة كبيرة من فهم ما تنطوى عليه الأعمال الروحية الفنية .

الابداعية والحياة الجنسية

قابلتنا عرضاً كلبة «النسائي» أو الإعلاء، ويحذر بنا أن نقف عندها قليلاً، لأنها توسع بحثنا هذا توسيعاً كبيراً، فهي تضطربنا، لا إلى البحث في وسائل الإبداع الفني وسبله فحسب، بل كذلك إلى البحث في الموهبة الإبداعية ذاتها. ونحن هنا نتساءل: ألا يمكن أن تكون هذه الموهبة نوعاً من التحويل أو تعبيراً خفياً عن الغريزة الجنسية؟

إن من شأن الكبت الذي تمارسه رقابة الضمير على اللاشعور أن يدفع بالنشاط الغريزي إلى السير قدماً، كما رأينا، ليتخذ صورة في الأحلام. ويستطيع هذا النشاط الغريزي — كما يقول فرويد — إن يصح هذا التعبير «أن يهرب» من أعلى، ليتحول إلى نشاط مرتفع يعبر عن نفسه تمثيلاً في العلم والدين والأخلاق، وبوجه خاص، في الفن. هذا الهروب هو ما يطلق عليه فرويد تعبيراً إعلاء أو رفع. وما دامت الغريزة التي نتحدث عنها هي شهوة جنسية قبل أن تكون شيئاً آخر — هكذا يرى فرويد أيضاً — فإن الفن يصبح «إعلاء» للشهوة الجنسية للوصول بها إلى درجة السمو. وهكذا فإن «الإثارات» (الجنسية) المفرطة التي تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية مجتهد لنفسها تحولا واستخداماً في مجالات أخرى، حيث تضيق عليها الاستعدادات الخطيرة في بادئ الأمر زيادة لما قيمتها، وتضيق على الفرد قدرات ونشاطات روحية، فتصبح هذه الإثارات المفرطة مصدراً من مصادر الإنتاج الفني، (٨٠)

مصدر واحد فحسب. لقد كان تفكير فرويد حول هذه النقطة غامضاً، فهو يقول أحياناً بأن الميول الإبداعية الصحيحة لا تفيد إلا في حدوث «تدعيم جنسي» (٨١) ثم يقول في مجال آخر — على العكس من ذلك — إن الحياة الجنسية لا تلعب دوراً تكميلياً فحسب، بل إن هناك كذلك

إحلالاً لهدف غير جنسى محل هدف جنسى بدائى ، بحيث تبقى طبيعة القوة المستخدمة فى كلتا الحالتين هى بعينها . « يلوح لى — هكذا يقول — أنه مما لاشك فيه أن فكرة « الجميل » تغرس جذورها فى الإثارة الجنسية وأنها لاتعنى فى الأصل شيئاً آخر غير ماثيره جنسياً » (٨٢) . ثم يقول : « وثمة نقطة واحدة تبدو لى مؤكدة ، وهى أن الانفعال الجمالى يتفرع من تلك الإدراكات الجنسية » (٨٣) .

ولقد دقق شراح فرويد كثيراً فى تو كيدهم لهذا الاستمرار والتماسك ، باعتبار استبدال هدف اجتماعى ثانوى بالهدف الجنسى الأصلى تفرعاً للطاقة الجنسية البدائية فى اتجاه جديد ، أكثر منه حلو لا لأحدهما محل الآخر .

ولكى نشرح هذا فى دقة أكبر يجدر بنا أن نقول إن الأمر أمر تحويل لأحلول هدف محل آخر . وبتعبير أدق نقول : « تنبع الطاقة المستخدمة فى إيجاد جديد ما من طاقة قديمة ، ويصبح النشاط الجديد وسيلة أخرى غير مباشرة لإرضاء هذه الرغبة بعينها » (٨٤) فالحقيقة إذن أن الاسماء فى نظر أنصار فرويد ، وبوجه خاص الإعلاء الفنى يقف عند حد إخفاء الحياة الجنسية فحسب .

والتنشيط البالغ الذى تمارسه الغرائز على النفس العليا أمر صعب إنكاره ، والقول بأن الغريزة الجنسية خاصة تمارس تأثيراً رئيسياً فى الإنتاج الفنى أمر لم يعد فيه شك ، وقد كان هذا الأمر معروفاً حتى قبل ظهور علم التحليل النفسى ، إذ يقول أفلاطون : « مامن إنسان يصبح شاعراً ، حتى ولو كان بعيداً عن مجال الشعر أصلاً ، إلا ويكون الحب قد مسه بيده ، ولسوف نتحدث عن ذلك عندما يتبين لنا أن الحب مبدع عظيم على وجه العموم وفى كل مجال من مجالات الإبداع الفنى » (٨٥) . ويذكر نيتشه فى وضوح أكثر وبلا مبالغة أنه « لى يكون هناك فن ، فإنه مما لاغنى عنه وجود شرط عضوى

أولى هو الانتشاء ، ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية ، أولها انتشاء الإثارة الجنسية وهو أقدمها وأكثرها بدائية ، (٨٦) .

ومع ذلك فإذا إن كان العمل الذى تمارسه عاطفة الحب والدوافع الجنسية ، فى مجال الفن أمراً مؤكداً ، فإن من العسير تحديد سبب هذا العمل وكيفيته . وسوف نعود إلى الحديث فى هذه المشكلة ، ذات المغزى الكبير ، ولنحدد كلامنا الآن فى نقطة محددة لا يمكن إنكارها هى الأخرى فى إطار مذهب فرويد : « ذلك أنه لى تحول القوة الشبقية إلى قوة إبداعية بفرض تفرع الثانية من الأولى ، لابد ، من أن يرد جزء من هذه الأخيرة على الأقل وينبع بالضرورة أو قصداً . ولا بد أيضاً — نتيجة لذلك — ألا يستهلك هذا الجزء فى نشاط جنسى بالمعنى الصحيح . ولن يكون هناك إعلاء ، إلا إذا تم هذا . يلاحظ أحد علماء التحليل النفسى أنه يمكن ربط كل جمال بغريزة ما ، لكن بشرط عدول هذه الغريزة عن إرضاء نفسها لنفسها ذاتياً ، وبشرط أن تقبل التأجيل ، (٨٧) .

ولست هذه الملاحظة بجديدة ، فقد ذكرها أفلاطون فى « المأدبة » شارحاً أن الحب الذى « ينبع من الجمال » ، والذى ينتج من الأعمال الفنية ، لا يشبه أنواع الحب العادية التى تخضع للناحية الجسدية . وقد رأينا كيف يمتدح نيتشه انتشاء الحواس ، وكيف لا يهاب رغم ذلك من أن يضع مبدع العمل الفنى أمام ضرورة اختيار أحد أمرين : إما إنجاب أطفال وإما تأليف الكتب . وليست كلبة بورجيه بأقل ذيوفاً ؛ إذ يقول « كل امرأة نضاجها تكلفنا نصف كتاب » . وقد أراد البعض اعتبار هذه الحقيقة « سراً غامضاً أو جسدياً » (٨٨) ، ولو أن فى هذا بعض المبالغة . ومهما يكن من أمر فالمعروف أن الدوافع الفنية الخاصة هى التى أوحى إلى بالزك بأن يطرئ العذرية مراراً ، ولو أن هذا لم يكن أمراً نتوقعه منه (٨٩) .

وقد يعترض البعض على هذا مستشهدين بالمغامرات الغرامية والبحرية

الجنسية التي تنسب للشعراء خطأ أو صوابا ، لكن ليس الأمر هنا بهذه البساطة ، إذ أن الذى يجب أن نعرفه هو ما يطلبه الفنانون من الحب باعتبارهم فنانيين وفي ضوء ما يتطلبه فهم ، وسنجد هذا الشيء الذى يبحثون عنه واضحا . إن نحن تأملنا مليا ما يقول به الأستاذ جيلسون فيما يخص دور « ملهات الشعر » ، أى النساء اللاتي اعترف لهن بأنهن موحيات للعبقرية ، مثل بياتريس ولورا وماتيلدا ويزندونك ومدام ساباتييه وكوتيلديفو ، ولو أن من المؤكد أن هناك من الشعراء كثيرين ممن لم تكن لهم عشيقات ، كوسيه مثلا . والقول هنا بأن الحب بالنسبة للشعراء عامل يدعوهم إلى الحماسة أو يدفع بخيالهم قول لا نكره ، لكن ليست ، « ملهمة الشعر » بالضرورة عشيقة ينتظر منها الشاعر ذلك الدلال الذى ينتظره الرجال العاديون من أى امرأة أو على الأقل ، هو لا ينتظر منها هذا الدلال فحسب ... ولطالما أخطأت ملهات الشعر في هذا خطأ جسيما .

وملهمة الشعر — حكمها حكم أى امرأة يحبها الرجل حبا عنيفا — تسمو إلى مرتبة المثل العليا . وعملية « التسمي » في الحال الذى نبحت فيه عملية شعورية تأتي من التفكير ، بل إنها محسوبة حسابا دقيقا « لدرجة يشعر معها أكثر الفنانين يقظة — كبودلير مثلا شعورا واضحا بأنهم هم الذين يخلقون « ملهمة الشعر » ، ولدرجة يرون أنفسهم فيها وهم يعملون في خلقها « فهم بهذا يبحثون عن أنفسهم ويخلقون لأنفسهم ملهات ، لأنهم في حاجة — لكي يبدعوا أعمالا فنية — إلى تلك النشوة التي لا تقدمها الشهوة لهم بنفس الدرجة التي تقدمها عملية خلق الملهم . وهكذا ترجع القدرة على الابتكار عندهم إلى الفن ، لا إلى الميل الجنسي . فما كان الفن هكذا مطعما باللذة الجنسية ، وما كانت اللذة الجنسية مطعمة بالفن ، لكن الفنان نفسه هو الحقيقة الحقة للمغامرة العاطفية ، وتلك الحقيقة هي مولد العمل الفني الكبير . ولا بد أن

يصبح الشاعر نفسه ، إن نحن فهمناه على ضوء الحقيقة الملبوسة لشخصيته ، صورة صحيحة للعمل الفني كما يتولد عنده ، (٩٠) .

وبتعبير آخر ، فإنه « كما يخدم الفارس سيده لى يحسن الحرب ، فإن الشاعر يحب امرأة لى يحسن الغناء ، بحيث يسمو بعشيقته سموا تصبح فيه مثلاً أعلى ، ويصبح الإعلاء وسيلة مقصودة لغرض الشعر ، بعيدة عن الرغبة الجنسية فحسب » . على أنه ليس من الممكن تقدير موقف الشاعر أو المهمة أو الحب نفسه إلا بالنسبة لهذا المقصود ، وعلى أن العمل الفني يلتزم « أية » الفنان قبل أن تلتهمها مهمة الشعر ، وعلى أن « أية » المهمة تقع في فوهة الفن فيلتهمها . وهكذا تتعرض المهمة إلى أشد ما يمكن من خيبة أمل ، بعد أن كانت تظن أنها غاية العمل الفني ، مادامت الأنية التي تختفي في موضوع الحب تقضى عليها في ذاتها ، بل وتلتهمها التهاما كلياً بحيث لا تترك نفسها عرضة لأن تلتهمها هي : « ذلك لأن كليهما تصبحان ضحية لشيء آخر ، (٩١) ما هو هذا الشيء إن لم يكن إرادة الإبداع ، وهي إرادة قائمة حتى ولو كان الإحساس بها غامضاً ؟ .

من هنا كانت الحقائق الكبيرة التي تلمس موضوع بحثنا . فما دام الفن هو الذي يسير الأمور في هذه الأحوال المتميزة ، ونقصد بها غرام الشعراء بملهماتهم ، فإنه ليس من الجائز اعتبار الشهوة الجنسية مصدراً أساسياً للنشاط الفني ، ولا الحياة الجنسية السبب الكامل لإنتاج الأعمال الفنية الكبرى ومع هذا فإنه مهما يكن دورها هاماً . وهو ليس هكذا دائماً — فهو مؤقت ، وليس أساسياً . وينحصر هذا الدور على أكثر تقدير في دعم اتجاه آخر متميز تماماً عن الحالة الجنسية لا يخرج عن كونه دفعة إبداعية وقوة إبداعية تنصف بها الروح . ولقد فهم « يونج » هذا حين أقر أولاً فكرة التناور التجديدي بين نقطة البدء ونقطة الوصول في « الإعلاء » ، ثم أنكر ضرورة اعتماد عمل النفس العليا على عمل النفس الدنيا إنكاراً يكاد يكون تاماً .

ولقد كان من الممكن أن يكفي لإقناعنا في هذا الصدد مبدأ العلة الكافية وحده . فالعمل الفني يتضمن قيمة نوعية خاصة به تمنعه من أن يكون راجعا إلى الحياة الجنسية الخالصة فحسب ، فالأقل لا يكفي لتبرير الأكثر . لكننا نتساءل : لم يتمكن الأكثر من الظهور دون الأقل بفضل إحدى الوسائل العديدة الممكنة للإسماء ؟ وكيف يحدث أن يستحيل على الرغبات المحرومة من الظهور أن تخرج على هيئة عمل فني ؟ ألا يجوز أن تتوفر لدى هذه الرغبات وسائل سهلة ترضى بها نفسها في نهاية الأمر ؟ هكذا يصبح التصوير والكتابة وممارسة السياسة أكثر من إعلاء جيد ، لأنها تتضمن أهدافا غير مقصودة لذاتها . وما إنكار هذا إلا إنكار لحقيقة تاريخ البشرية ، (٩٢) .

وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك فإنه يتعين علينا أن نقر أن الإسماء أو الحرمان منه أيضا ، يحتاجان إلى بعض الشرح ، وإذ أن من العسير شرح كل شيء بهذا الصدد ، وأنهما بدلا من أن يكونا هما الشرط الذي يحدد النشاط الفني فإن شرط قيامهما هو الهدف السابق لهما ، نقصد الهدف الذي يرمى إلى إبداع عمل فني ما ، بعد أن يبرز من الأعماق . وكلية الهدف هنا تعني الهدف والقوة ، قوة الإبداع الخاصة بالعقل . وهي بعينها موهبة إخراج الجمال . يقول مارييتان (٩٣) : إن إبداعية العقل هذه هي الجذور الحيوية الأولى للنشاط الفن . وإذا سئلنا عن العلاقة — في نهاية الأمر بين الإبداع الجمالي والحياة الجنسية لأجبنا ونحن راضون — بعد أن نقلب علاقة التبعية التي نادى بها أنصار فرويد بأنها شكل من أشكال الخصب الروحي ، التي لن يكون الخصب الجسدي بالنسبة إليها ، وعن طريق الحياة الجنسية ، إلا صورة ضئيلة — تجدد في العبقرية أعظم تعبير لها .

الشعور

ما من شك في أن هذه الآراء لا تتفق والمادية التي تنصف بها مدرسة فرويد ، لأنها لا تتفق ونظرية فرويد ذاتها في اللاشعور . فإذا رجعنا إلى فرويد لوجدنا أن اللاشعور هو على الإطلاق مجال الغرائز والاندفاعات والاتجاهات التي ترتبط كلها بالحياة العضوية من بعيد أو من قريب . إن اللاشعور يمثل تبعاً لفرويد ما يمكن أن يكون في الإنسان من روح غير بشرية ، ولهذا فإنه يدخل في معركة ضد الأنا المثالية باعتبارها بحسب تركيبها فوق العادة يشكله المجتمع عندنا ، ولا نرى كيف يمكن أن تنبع منه إرادة غير ثابتة للسلوك ، تكون ذات مرتبة عليا .

إن مثل هذه الصورة المبسطة للجهاز النفسى غير صحيحة على الإطلاق؛ لأن اللاشعور ليس وحيداً ، بل إننا نعرف غيره ، نقصد ذلك الذى تنبت فيه سرعة الإدراك والذى تعد فيه اكتشافاتنا وتثمر تجاربنا وتنضج فيه القرارات الطليقة ، وتتفتح فيه المواهب . وكل هذه العمليات الكبرى للإرادة والذكاء تتم في اللاشعور . لكن هذه المناطق الغامضة التي ينبعث منها الضوء رغم غموضها ، لا تشبه في شيء تلك الكهوف المظلمة التي يحول فيها علماء التحليل النفسى وهم يسكنون بمصابيحهم . ففيها عدا « ما قبل الشعور » الذى يتحدث عنه فرويد ، والذى يقترب تماماً من شهوة الجسد هناك ما قبل الشعور من نوع آخر ، ذى طبيعة روحية ، أو كما أسماه مارتيان ما قبل الشعور الفكرى أو الروحى .»

تخيل جبلاً تتداخل ثناياه السفلى في البحر ، وتغطى السحب قمته ، فلا ترى فيه إلا الكتلة الواقية بين السماء والأرض . إن حياة النفس البشرية تشبه هذا الجبل . فالشعور لا يبرز من اللاشعور السفلى ، أو ما دون الشعور « غير المنطقي ، إلا لكي يختنق في اللاشعور العلوى ، أو الشعور الأعلى فوق

المنطقي ، أى الروحي — ذلك أن المنطق لا يتضح فحسب من مظاهره أو من خلال أدواته المنطقية الشعورية ، كما أن الإرادة لا تتضح فحسب من خلال تحدياتها التي يعينها الشعور . فهناك السطح المشمس المليء بالمعتقدات والأحكام الواضحة والأقوال والقرارات الصريحة والحركات التي يحددها الضمير وهناك مصادر المعرفة الإبداعية والحب والرغبات فوق الحساسة التي تختفي في الليل الشفاف الأصيل للنفس ، (٩٤) . فدون أن نترك جانبا بناء على هذا ذلك الدور الذي يلعبه اللاشعور الذي يتحدث عنه علماء التحليل النفسي في إبداع العمل الفني ، سنحاول إقرار حقيقة فواها أن الشعر والوحي الشعاعى — بأوسع ما فى هذا التعبير من معنى — يوجدان أصلا فى الظلمات المضيفة لفوق الشعور ، للاشعور الروحي .

والحقيقة أن تلك الصور التي تصدر عن اللاشعور لا تعبر فحسب عما تطالب به أقرب الغرائز من الكائن الجسدى ، بل إنها كذلك تكشف عن أكثر أمانيتها علوا خارج الشعور الواضح للفنان ، فالظلال ألسا كثة لدى رامبرانت ، والنقاء العذرى الخاشع فى فن فيرمير ، والوجوه المتصوفة عند جريكو ، والأهداف نحو نقاء النفس فى قصة « مولن الكبير » ، والسلام الأمل لدى بيتهوفن فى آخر رباعياته ، وعظمة الصلاة فى بالستيرنا كل هذا على سبيل المثال فحسب يتفتح على سر الروح الذى يختلف تماما عن سر الرغبة الجنسية ، ورغم كل ما يقال فى هذا فإن تاريخ الفن يقدم لنا الشواهد على حقيقة سيطرة الروح ، وهو هنا يعلن ، لا عن فشله ، بل عن كفاحه المير الذى ينتهى غالبا بالانتصار على الحياة الجنسية .

وقد يكون من الخطأ حقا أن نعتقد أن اللاشعور لا ينطوى إلا على قوى مفسدة هدامة ترمى إلى تفتيت الشخصية المعنوية ، لأنه كذلك مقر لاتجاه إلى السيطرة على هذه القوى الجارفة ، وإلى إيجاد النظام والوحدة فى نفوسنا ، ولعل من مزايا ما تحدث عنه يونج أنه أثبت خلال مواجهته لنظرية فرويد

أن الكائن البشرى يميل بطبعه إلى حب الحياة ، وذلك بفضل «قوة إبداعية» (٩٥) تضطره دائما أبدا ، وحتى دون أن يدري ، إلى أن يكون لنفسه توازنا إلى تخطى العقبات الداخلة ، وإلى حل المتناقضات لكي يكتمل دائما ويزداد اكتمالا مع الزمن .

وتعتبر حاله يتهوفن معروفة جيدا بحيث لا تستحق أن تتوقف عندها لفحصها . لكن أى عبقرية هذه أكثر طبيعية وسذاجة في تناسقها من عبقرية رافائيل ؟ قد يخطئ الإنسان إن هو ظن أن من بين هذه الوجوه الحلوة العديدة التي نعرفها يوجد وجه مثل رافائيل لا تستطيع ريشة الرسام أن تصوره ، وقد اختفى وراء قناع كلبة آلام . ألا يجوز أن يكون هناك رافائيل سرى قد لا يكون قد أفصح لنا إلا عن أدلة مؤكدة على انتصاره على تشكيلات الوجود ؟ . ماذا يقول لنا إحصاء الأشخاص الذين صورهم ؟ لقد عرف كيف يرفع أكثر من أى من معاصريه موضوع البطولة والفارس الذي ينتصر على الوحوش الضارية ، تلك الوحوش التي يوقظها ، حسب قول جويو ، سبات العقل ، ونحن نعرف أن البطل نموذج أمثل للاشعور الجماعى ، فهو تجسم صعود القوى الإيجابية التي تخلص الروح من مقابلها السلبي والتي يتحكم الوحش في دورها الذي تلعبه حين نرى الوحش وقد أوشك على التهام الأمير ، أى «الباس الروح» ، وها هو ذا القديس جورج أو القديس ميشيل قد سلحا بأسلحة من معادن ناصعة ليواجه الوحش : وهاهى ذى القديسة مارجريت بعد انتصارها . (٩٦) وتشهد حياة دى لاكروا أيضا بنفس المعركة عدا أن الانتصار فيها أكثر بظنا منه عند رافائيل . وعمله الفنى في هذا صورة لحياته ، ونستطيع أن نتبع عمله هذا خطوة خطوة . لنعرف كما يتضح من مذكراته تلك الجهود التي يبذلها لإخضاع شياطينه . أوليست إرادته في أن يصبح كلاسيكيا ، رغم طبيعته الرومانتيكية ، اعترافا بأنه في حاجة إلى النظام . ؟ فمن حصار تمارسه الأمواج حول المركب في

لروحته «دانتى وفرجيل فى الجحيم إلى أبولون ينتصر على الثعبان بيتون» ، ومن خلال النار والدماء فى لوحات «المذبح» و «اتيل» ثم لوحات «أورفيه يسحر الوحوش الضاربة» أو «المسيح يهدى العاصفة» أو «روجه وانجليكا» أو «بيرسيه واندروميد» . . كل هذا يبين عند ذلك المصور العظيم ، الذى كان فى نفس الوقت رجلا عظيما ، كفاح الإنسان ضد قوى الشر التى يحملها بين طياته ، والبحث الدائم الذى يتأكد فى نهاية الأمر الحصول عليه . البحث عن الرصانة .

لهذا لا نستطيع قبول رأى أندريه جيد — ذلك الرأى الذى يؤدى بنا بطريق آخر ملتو ، إلى المشكلة التى ناقشناها فى بداية الفصل ، والذى يقول بأن مبدعى الأعمال فى أى مجال من مجالات الإبداع يتصفون بانعدام فى التوازن أو بالعتة .

هناك إذن كما نرى «هوة» بين «سرجسدى صغير» ونوع من «القلق» المبدع حقا . وسواء أكان الشذوذ يقدم العون لهذا القلق أولا يقدمه ، فإن هذا القلق يحدد أصله فى شيء آخر ، ومصدره فى الواقع هو طبيعة الرجل الذى ترجع عظيمته إلى أنه يضع العالم موضع البحث ، وإلى أنه يحوله ، وإلى أنه يتخطى نفسه دائما . ذلك أن عدم التوازن فى ذاته عديم الفعالية ، وما هو أيضا بنوع من «حالة راهنة ثابتة» تنعم فيها شخصية الفنان بذاتها وجيد يعرف هذا أكثر من أى شخص آخر . أليس هو الذى يقول : «إن المصلح يعمل على تنسيق القيم المعنوية المتباينة التى تعرض له . وإنه يهدف دائما إلى توازن جديد ، وما عمله الفنى إلا محاولة يعيد خلالها تنظيم إبداعه طبقا لعقله ومنطقه ، بعد أن يتحقق من الفوضى القائمة عنده . . . وخاصة أنه لا قبل له بانعدام الترابط فى عقله» (٩٩) .

إن تجربة جيد تشهد ضد نظريته ، ومؤكد أن مؤلفاته تعكس نقص التوازن عنده ولكنها تشهد كذلك ، ابتداء من كراسات «أندريه والتر» .

إلى آخر صفحاته المذكرات ، بأنه يقوم بجهد لتخطي المتناقضات الذاتية في نفسه ، ليدمج غرائزه ولبغير الكائن المتألم الذي يتمزق لأنه لم يكن يقبل نفسه على هذه الصورة . أما عن الحل الذي وجده لنفسه في هذا ، فسواء أكان أم لم يكن متفقاً ومطالب الأخلاق ، فهذا شيء آخر . ونحن نقول إن جيد كافح هو الآخر لكيلا يسقط ، ولأنه عرف كيف يخلق من عدم توازنه توازناً حقاً بفضل الرصانة التي مارسها . . . علماً بأن جميع أنواع التوازن غير متساوية .

الفصل الثالث

الإلهام والعمل

لم تظهر فكرة اللاشعور إلا حديثا ، وعلى العكس من ذلك ، نجد القول بأن الشاعر يسيطر على نفسه والفنان موهوب ، فكرة قديمة قدم الدنيا . فهو في ساعات معينة لا يسيطر على نفسه ، ويلوح كما لو كانت قد استولت عليه قوة ما ، ورفعت فوق ذاته ، وأصبح فريسة للحماسة وللغيبوبة وللنشوة . وتصبح الكلمات التي ينطق بها ، والأعمال التي يعدها في حالته هذه غير صادرة عنه ، بل عما هو أعلى وأكبر منه . أليس من المفيد أن أحد الأسماء التي تشير إليه في اللاتينية : تشير أيضا إلى ما يصدر عن السماء ، وإلى أولئك الذين يقدمون للناس نداء الآلهة ، ويتصلون بها ؟ .

وهناك تقليد آخر لا يقل عن هذا قدما وتأكيدا ، ويجرى التعبير عنه بأمثلة سائرة كذه : العبقرية صبر طويل الأمد ... أو ... عمر الفن مديد والحياة قصيرة ، ودواوين « فن الشعر » تكرر تعاليم هوراس وبوالو بعد أن تعكسها ، فيقول : ضع عمالك الفني مائة مرة على آلة النسيج . وفي مثل هذه الأحوال يظهر العمل الفني ، لا كهدية تهبط من السماء ، بل كثمرة جهد مرير وعمل متواصل . وهكذا يحل «الشاعر العاقل» محل الشاعر الملهم ، ولا يصبح الفنان موهوبا تفضله الآلهة أو ربات الشعر ، على غيره ، بل عاملا كادحا صانعا ماهرا .

إن هذين التقليدين في الحقيقة يتصفان بالتكامل أكثر مما يتصفان بالتناقض . فإذا تركنا جانبا وموقتا تلك الناحية التي تكاد تكون «دينية» فيها ، لرأينا أن الفنان في آن واحد ملهم وصانع ماهر ... ولوجدنا أن الوحي لا يغني عن العمل ، وأن العمل بدوره لا يستطيع أن يغني عن الوحي ، وأن الوحي يدفع بالعمل ويضفي عليه خصبه ، وأن العمل بدوره يعد للوحي ويسانده ويجدد به ويشيره أحيانا ،

هبة ربان الرب الهام

إن الشاعر الذي ينادى ربه إلهامه ، والفنان الذي ينتظر أضواء السماء ، والفيلسوف الذي يظن أن الشيطان قد استولى عليه ، كل أولئك كانوا يعبرون من خلال لغة الاستعارة عن حقيقة سيكولوجية مؤكدة . ولا بد لنا أن نقبل حقيقة هذه الأفكار والصور والمختارات غير المتوقعة وضربات الصواعق العقلية المفاجئة التي تنفجر كلها في جو من الضغط العاطفي العالي ، والتي جرى العرف على جمعها جميعاً تحت اسم الوحي .

ولا شك أن أفلاطون كان أول من وصف هذه الظاهرة . وهو في وصفه هذا يعزوها إلى تأثير الآلهة ، ويقول : « يدين أحسن الشعراء جميعاً بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحماسة ، ولذووع من الغيوبة .. وهم إذ يشبهون في هذا كهان الإلهة سيبيلي ، حيث لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم ، نخدم لا يعثرون على أغانيهم الحلوة ، وهم في حالة من الهدوء ، بل بل إنهم يحدونها وهم تحت تأثير الوحي والنشوة ... والشاعر كائن خفيف ، يحمل أجنحة ، ويتصف بالقدسية ، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به إلى خارج نفسه وأفقده عقله . ويظل أي إنسان عاجزاً عن قرض الشعر إلى اللحظة التي يدخل فيها في هذه الحالة .. إنه يظل عاجزاً هكذا عن النطق بما تنطق به الآلهة . وما دام الشيء الذي يدعو المؤلفين إلى التأليف وإلى النطق بعدد كبير من أشياء جميلة عن موضوعات مختلفة ، ليس هو الفن ، بل هو وحي إلهي ، فإن كل موضوع من هذه الموضوعات لا يمكن أن يصيبه النجاح إلا بفضل وحي إلهي يوحى بالنوع الذي تدفعهم إليه ربان الشعر . والحقيقة أنه إذا كان الفن هو الذي يدعو الشعراء إلى النطق بشيء عن موضوع واحد ، فإنهم — أي الشعراء — يستطيعون دونه أن يتحدثوا عن كل الموضوعات

الأخرى . فإذا نزع الإله العقل عنهم واستخدمهم كهنا أو أنبياء أو سحرة ملهمين ، فإن هذا يحدث لكي نعرف نحن الذين نستمع إليهم أن ليس الشعراء هم الذين ينطقون بهذه الأشياء العجيبة ، بل إنهم أداة تستخدمها القوة السماوية التي تتحدث على ألسنتهم ، (١) .

ولقد شكلت الرومانتيكية لنفسها عن الله وعن قوى فوق الطبيعة فكرة غالباً ما كانت غامضة ، مختلفة باختلاف الأفراد ، ولم تتمكن بعد انتهاء الفترة السابقة لها نسبياً من أن تفرض على القرن التاسع عشر مذهباً تصوفياً عن الوحي ، ومن أن ترفع هذا المذهب بالنالى إلى مرتبة عليا . فالشاعر في نظر فيكتور هوغو « ساحر » يسمع ويردد كما كانت تفعل قوة في الماضي هي « ما يقول لسان الظلال » (٢) . ويمنح فيني الشاعر امتيازاً كهذا الذي يمنحه تماماً هوغو ، فيراه « يقرأ في النجوم الطريق الذي تشير إليه لصباح الله » (٣) . ويظن شيللى مع ذلك أن الشعر كشف عن الغمام حقاً ، وأن الشاعر ينقل للناس رسالة من عند الله (٤) . ويقدم الرومانتيكيون الألمان لنا شواهد عديدة من نفس النوع . ألم يقل جوته « إن كل نتاج ذو قيمة عالية ، وكل فكرة عظيمة تحمل ثماراً ونتائج تخرج عن ساطان الفرد وتنبع من قوة شيطانية مزودة بقدرة عالية تفعل بالإنسان ما تريد أن تفعل ، ويتنازل لها الإنسان لا شعورياً عن نفسه ، وهو يعتقد أنه يعمل من وحي ابتكاره » (٥) .

وعند نيتشه تنسلخ الصفة الدينية ، إن صح التعبير ، عن الوحي والإلهام . والتجربة التي يمارسها في هذا المقام ذاتية بحتة ، ولذا فهي على أكبر جانب من الغرابة : « وجأة ، وفي وثوق تام ودقة لا توصف ، يأتي شيء إلى البصر أو إلى السمع ، فيهزك ويقلبك من أعماقك .. فتسمع ولكنك لا تبحث .. وتترك نفسك تخمرك دون أن تحاول تبيان مصدر الشيء ، ، وتشغل عندك فكرة كما يشتعل البرق ، ثم تفرض نفسها عليك بصفتها ضرورة لا تترك

لك آية فرصة للتردد حول الشكل الذي تعبر به عنها : لم يحدث لي أبداً أن كانت لي هنا حرية في الاختيار . . . فهذه نشوة ذات ضغط فظيع تتحلل لحظة لتصبح سيلاً من دموع ، في حين تسرع الخطى أو تبطئ . دون إرادة في هذا ، وتذهل لتخرج عن نفسك لكتك تحتفظ بشعور واضح ، بارتعاشات رقيقة لا نهاية لها ، وبعرق يتصبب منك إلى أخمص أقدامك : وما هذا إلا غبطة عميقة لا يمكن أن يكون الألم أو الحزن شيئاً كبيراً إلى جانبها إن أنت قارنتها بهما ، لكنها غبطة تصبح كما لو كانت ملكاً لك ، أو كلون من الألوان يأتي مع انتشار الضوء . وكل هذا الذي يحدث لا عمل لإرادتك فيه أول الأمر ، ولكنه يحدث وقد استولى عليك شعور صاحب بالحرية والاستقلال وبوحى الآلهة ... هذه تجربتي عن الإلهام (٦) .

وتحليل الإلهام لدى كلوديل أقل عمقا عن سابقه ؛ فهو يعود في تحليل هذا إلى الألفاظ المستخدمة في الدين ، دون أن يحدد ما هي « الروح » ، وما هو « الإله » ، الذي يتحدث عنه ؟

« بعد السكون الطويل المكلل بالدخان ...

جفأة ، الروح من جديد ، جفأة ، النفخة من جديد .

جفأة ، الدقة الساكنة في القلب ، جفأة ، الكلمة بمنوحة ، جفأة ، نفخة الروح السلبية جافة ، وجفأة ، امتلاك الروح ، (٧) .

« مرة أخرى ، مرة أخرى ، البحر الذي يعود باحثاً عنى كمركب ..

مرة أخرى ، الليل الذي يعود باحثاً عنى .

مرة أخرى ، الرحيل ، مرة أخرى عاد الاتصال ، مرة أخرى الباب الذي يفتح .

آه . . . لآنى ثمل . . . آه لقد سلمت للإله . . . لآنى أسمع صوتاً في نفسى ووزن الشعر يسارع ، وحركة السعادة ...

فيم يهمني جميع الناس في هذه اللحظة ، لأنني لم أخلق لهم ، لكنني خلقت لنقل هذا الوزن المقدس . . .

يا لصيحة بوق مغلق ، يا لدقة مكتومة على سطح الأرغن ! .

فيم تهمني إحداهما ؟ ذاك النغم وحده . . .

وها هو ذا جناح الشعر الكبير قد انتشر . . . (٨)

مثل هذه النصوص تتفق فيما بينها لدرجة عجيبة رغم اختلاف أصولها وطبيعتها ، إذ يمكن في سهولة أن نستخلص منها العناصر السيكولوجية العادية للوحي . ومن هذه العناصر الفجائية تستولى على الفرد خلصة كما ينقض النسر على فريسته فينقطع سير التفكير الطبيعي ، أو خط الفكر المنتظم ، على أن الشيء الذي يظهر فجأة لا ينتج — على ما يلوح في الحال المباشر — مما سبقه ، ويتضح أن هناك انعداما في التناسب بين النوعية العادية لأفكارنا وقيمة الشيء الذي يظهر فجأة . قيمة ضخمة لا يمكن قياسها . والامر هنا أشبه ما يكون برسالة توجه لنا ، أو بضوء يتكشف لنا ، أو بفكر عظيم يتفضل بزيارتنا . والامر أيضاً أمر سلبية ما دام الشاعر يكتفي بتلقي ما يصل إليه ، وما دام قد أصبح أداة في يد قوة أخرى ، أو أن شيئاً قد أمسك به واختطفه وتملكه وغمره . وتنطوي هذه الحالة كذلك على توحيد وأسماء لجميع القوى . فالروح تجد نفسها وقد أصابها الخشوع في آن واحد ، وقد تجمع حول مركزها ليلقي بها خارج ذاتها . إنها سعادة النصر ، سعادة فوق بشرية ، لأن الإنسان يظن نفسه ، وقد غمرته قدرة الإبداع ، وقد أصبح على اتصال بالله ، أو أنه أصبح هو إلهها .

فانونه العمل

ما من داع يدعونا إلى التشكك في صحة مثل هذه التجارب ، إلا أنه قد يكون من الخطأ أن نستخرج منها قانونا عاما؛ فالفنانون والكتاب الذين لا يتعرفون على أنفسهم من خلال الرصف الذي يقدمه نيتشه أو كلوديل كثيرون . وكثيرون أيضا أولئك الذين يؤمنون بأن نجاحهم يرجع قبل كل شيء إلى الشعور والعمل والإرادة ، فيعتمدون على الجهد أكثر من اعتمادهم على المعجزات . ومثل هذا الاتجاه قديم يرجع إلى القدامى من أجدادنا ، لكنه يعود إلى الظهور اليوم كما لو كان في ذاته رد فعل ضد الرومانتيكية ، فهو واضح عند مدرسة البارناس ولدى الرمزيين . ويكتب فيرلين فيقول : ونحن أيضا - في برود - نقرض أبيات شعر تنفعل . ثم يتأكد هذا عند شعراء العقل من أمثال مالارميه ، ومن بعده فاليري ، وكل الذين لا يتعرفون مثلهما بدور الغريزة ويتخذون حذرهم من الفسوة والسذاجة والتمثل ، ويرون أن من الضروري احتساب كل أثر من آثار تفكيرهم . لكن أهذا رأى جماعة معينة ، أو مدرسة ما ؟ أبدا : . . فنند ما يقارب قرنا من الزمن نجد هذا الرأي لدى جماعة كبيرة من الكتاب والمصورين والموسيقيين ، ولو أنهم يختلفون جميعا عن بعضهم بعضا . فإذا ما استمعت لإيهم لوجدتهم يقولون بأن العمل ضروري ، وبأن دوره في الإبداع مسيطر لدرجة ينتهي معها الوحي إلى الشيء القليل ، أو حتى إلى لا شيء على الإطلاق . ونحن هنا نعرف كلمة جوته التي يقول فيها : واحد في المائة لוחى وتسعة وتسعون في المائة للعرق . وبودليير أكثر وضوحا في هذا ، حيث يقول « ينحصر الوحي في أن نعمل كل يوم » (٩) . وبنفس المعنى يتحدث الماثال رودان فيقول : لا تعتمدوا على الوحي ، فهو غير موجود ، والصفات الوحيدة للفنان هي الحكمة والانتباه والإخلاص والإرادة ، فتقدموا بعملكم كما يفعل العمال المخلصون ، (١٠) وقد توسع هذا الفنان الكبير في نشر هذه النصيحة بدرجة

لم تعرف الملل ، حيث يقول : كيف يجب أن نعيش ؟ . . لقد أجيب على سؤالى هذا بهذه الكلمة ، بالعمل . على أنه ليس للفنان سر آخر غير هذا ، وليس لدى ما أقول لك منذ المرة الأخيرة : أن اعمل وشكل واصنع الأقدام والأيدى وأحضرها إلى ، وسأقول لك رأى فيها . . نعم اعمل .

سعدت مساء « (١٢) .

وفاليرى من ناحيته لا يرى « فى الشرط الصحيح للشاعر . . إلا بجوئا إرادية ، ويؤكد توكيدا قاطعا « أن التحمس ليس بحالة نفسية للكاتب » (١٣) ، ويشاركه فى هذا اندريه جيد بلا تحفظ فيقول : « كل عمل فى مسألة رياضية لابد من حلها ، مسألة تتكون من عدد كبير من مسائل متوازية تنتظر كل منها حلا خاصا بها . . أى تنتظر الكلمة الضرورية ، وما أسماه الرومانتيكيون وحيا يتحلل هكذا إلى عدد لا نهاية له من جهود صغيرة » (١٤) .

وسترافينسكى لم يطرق الوحى بطريقة غير هذه ، فهو إذ يشرح كيف يصبح الإبداع ظاهرة من ظواهر المقاومة الإرادية ، يضيف قوله : يجب ألا ننسى أنه (أى الإبداع) مكتوب . . . وأن نفخة الروح تهب حيث تريد ، وأن الذى يجب أن نأخذه مأخذ الاهتمام فى هذه الجملة هو على وجه الخصوص تعبير : يريد « (١٥) .

وهناك أسباب جوهرية تبرر هذا الموقف المتحفظ إزاء فكرة الوحى . فالوحى لا يكفى أولا لإنتاج عمل فنى يتكون ويصبح ذا مدى معين . ويقول فاليرى هنا : « إن الآلهة لا تستطيع أن تملئ علينا قصيدة واحدة » (١٦) لماذا ؟ : لأن الوحى غير متصل ، ولأنه مؤقت متقلب ، يستمر بما يكفى . ويسمح لنيتشه بالتعبير عن كلمة ما ، أو للامارتين بارتجال مقطع قصيدة ما ، يعاونه فى هذا عادة الارتجال ، أو لدولنى « بغسل » لوحة بأوان الماء . . . على أنه لا يمكن أن نطلب إلى الوحى أن يظل قائما طول الوقت اللازم لقرض القيادة كاملة ، أو لإنهاء زخرفة قصر السكستين كله . هل رأينا شاعرا يكتب قصيدة طيبة فى غمضة عين ؟ إن الفنان أو الكاتب

لا ينتج ونار الوحي تلبه إلا مقطعا أو أجزاء متفرقة من عمله ، لكنه اسكى يكمل وينظم عمله هذا وينتهى منه ، لا يلجأ في أغلب الأحيان إلا إلى الطرق العادية ، نقصد ذاكرته وخياله وعقله ومهنته . ويقول فاليرى أيضا هنا إنه « ما من جديد تجده مصادفة ، وما من مجموعة من أشياء جديدة تعثر عليها وقد أمكن تشكيل عمل فنى كامل منها ، فالآلهة تمنحك مقابل لا شيء هذا البيت .. لكن عليك أن تشكل البيت التالى لتتفق نعمته ونعمة الذى يليه ، والذى لن يكون أقل قيمة من سابقه . وليس من المبالغة من حيث مصادر التجربة كلها ، ولا من ناحية الخيال ، أن نضعه موضع المقارنة بالبيت الذى جاء كمنحة للشاعر فى أول الأمر » (١٧)

أضف إلى هذا أن الوحي لا يقدم إلى الفنان — حتى فى الظروف المواتية له — إلا المواد الأولية للعمل الفنى . ولكى يحكم على هذه المواد ويقدرها لابد من روح نقد تقوم بعملية التقدير ، لكن روح النقد هذه غير موجودة لديه . . . هذا بالإضافة أيضا إلى أن الوحي ينقل لك فى موجته الجارفة كل ما هو طيب وردىء فى آن واحد ، فكيف يتم إذا اختيار الأصلاح إن لم نمارس هذه القوة النافذة التى تسمى « الذوق » ، وإن لم يكن الدفاع مرتاحاً ؟ انظر إلى بوشكين وهو يعمل ، وكما يصف لنا ه . تراويا أن تحمساً إيجازيا يستميله ، فيميل فوق أوراقه ، وتتتابع الصور تحت قلبه ، وإذا به يتعجل لأنه يخاف من أن تضع بضعة قطرات من هذا المطر الذهبى ، فيسجل على الورق كل ما يعبر رأسه ، وهو يسمع أحيانا موسيقى بيت شعر ، لكن تظل الالفاظ التى سوف تسمى لتضع نفسها تحت أمر هذا النغم بعيدة ، الأمر الذى يضطره إلى ترك مكانها خاليا . . . لهذا فهو يدون قوافى لا يسبقها بيت شعر ، وقوافى تطفو حول فكرة لا نعلم عنها شيئا . لكن ما إن ينتهى التحمس حتى تآلى ساعة التفكير المتوهج . . . وهو تفكير « عاقل متشدد ، يفحص الهدايا الثمينة التى تتقدم

إليه ليلا لينتقى منها الأصح ثم يقومه ، فهو يرفض هذه ويقبل تلك . . . ثم ينظم . هكذا تجده يستخلص من الازدحام الأسود لمسوداته هياكل آيات شعر ، ومن هنا يخرج العمل الجميل الهادئ المرح . . . يخرج من خلط الارتجال^(١) .

ويشعر أغلب من يصيبهم الوحي بهاتين اللحظتين تتلامسان أحيانا تلامساً شديداً ، وهما لحظتان تقابلهما وظيفتان مميزتان . هكذا نرى أن نيتشه لا يترك نفسه فريسة لحالات الأحلام التي يرسم لنا صورتها بطريقة تبث على العجب ، فهو يقول : « إن من مصلحة الفنانين أن يؤمنوا بالبدايات المباشرة ، أو بما يسمى فرضاً «الإلهامات» . لكن الحقيقة أن خيال الفنان أو المفكر يأتي بالطيب والسطحي والردىء سواء بسواء . وما دامت روح النقد عنده مشحذة إلى أكبر درجة فهي ترفض وتنتقى وتربط . . . وقد يكون من رأى الشاعر سورفيل في أيامنا هذه أن الحقيقة صحيحة ، فهو يقول : « إن مما لا شك فيه أن للهذيان في كل إبداع شاعري نصيباً ، لكن لا بد من تصفية هذا الهذيان ، ولا بد من أن يفضل عنه الفائض الذى لا عمل له أو الذى تمتنع علينا رؤيته ، هذا مع ضرورة اتخاذ الاحتياطات الكافية الذى تتضمنه مثل هذه العملية الدقيقة ، وعلى أية حال ، فهو يرى أن كل ما ينتجه الوحي لا يكون بالضرورة أحسن من ذلك الذى يقدمه التفكير المنطقي ، « لأن الشاعر غالباً ما يعمل في حرارة وهو يعيش في الظلمات ، لكن للعمل في هدوء وبرود مزاياه أيضاً ؛ لأن البرود يسمح بجرأة أكبر ، ولا تأت هذه الجرأة إلا في حالة وضوح ذهني . . . ونحن نعلم أن من شأن الهدوء أنه لا يصيبنا بما يصيبنا به الثمل

(١) روسيا المقدسة ص ٦٤ — ٦٥ — الواقع أن بوشكين يجعل من وحي الحماسة المرحلة الثانية في عملية الإبداع الأولى ولتجنب الخلط لدى القارى نحفظ هنا لكلمة «الحماسة» بمعناها العادى وما يسميه بوشكين الوحي نطلق عليه نحن تعبير « التفكير المتوهج » .

الغابر أو الغضب المستشيط الذي لا نفهم خلاله شيئاً (١٨) . ومهما يكن من أمر فإن الوحي يحتاج إلى رقابة وإلى أن يفيد منه العمل الشعوري المستمر ، إذ أننا نعود من الوحي — هكذا يقول ف ج. لوكا — كما نعود من بلد أجنبي ، حيث تصبح القصيدة سرداً للرحلة ، وما يقدمه الوحي هو الصورة عارية بلا ملابس ، ولا لباسها لا بد من أن ننتقي الكلمة نوعاً ورنيناً في هدوء وبلا تحمس جارف ، (١٩)

ويحدث كذلك ألا يتقدم إلينا الوحي بعد أن كنا نعتقد أن في الإمكان الاعتماد عليه ، فلا يحضر في ميعاده ، وخصوصاً ، على ما أعتقد ، حين يكون الكتاب مطلوباً لسد حاجة معينة ، أو حين يكون الفنان قد اختار موضوعه دون أن يبين له نوره الداخلي طريقة من طرق هذا الموضوع في نفس الوقت ، فلقد كتب ديلا كروا في شهر إبريل من عام ١٨٤٧ يقول : «لاني أعمل في لوحتي منذ أول يناير ، وقد شرعت اللوحة تتضح لي غير أن الوحي لم يكن يأتي ، وهكذا أخذت أعمل متحمساً ، وما من مشعل يلقى على الطريق الذي يتعين على اتباعه ضوءاً حياً من أول وهلة ، فأخذت أرم ثم أحو ثم أبدأ من جديد ، ولم يكن كل هذا بالشئ الذي كنت أبحث عنه بعد » (٢٠) .

فالفنانون في الواقع كالمتصوفين ، تجدهم يرون بهرأجل غالباً ما تكون طويلاً ، وكلها جفاف وعقم كما لو كان إله الوحي قد هجرهم أثناءها ، وكما لو كانوا قد انصرفوا إلى أنفسهم فحسب . فإذا لم يستغنوا عنه ليحلوا محله عملاً فعلياً لما فعلوا شيئاً في حياتهم أبداً .

فهناك الشاعر جول سوبر فيل الذي كنا نستمتع إليه منذ لحظة ، ينسك على نفسه هذه الحقيقة إذ يقول : «لاني لا أنتظر الوحي لأكتب . فأنا أقابله بعد أن أكون قد قطعت أكثر من منتصف الطريق . ولا يستطيع شاعر أن يعتمد على اللحظات النادرة جداً ليسكتب ما يملئ عليه الوحي ، بل أعتقد

أن عليه أن يقلد في هذا رجل العلوم الذى لا ينتظر الوحي ليبدأ عمله ، فالعلم من هذه الناحية مدرسة عظيمة للتواضع ، بل هو على عكس هذا لأنه يضع ثقته في قيمة الإنسان ، لا في اللحظات الخاصة المتميزة فحسب ، بل على الدوام . . . وكمن المرات نطن أن ليس لدينا ما يقول في حين تنتظرنا القصيدة خلف ستار رقيق من ضباب ، وفي حين يكفي أن نسكت جلبة الناس لكي تتكشف لنا هذه القصيدة (٢١) .

ولا بد أن نضيف إلى هذا أن نصيباً كبيراً من التألق الكاذب يدخل في أقوال بعض الشعراء حين يتحدثون عن غرائب الوحي ، فتجدهم يفخرون بأنهم لا يعملون ، والحقيقة أنهم يعملون عملاً جاداً . وقد فضح نيتشه هذه الخدعة كما رأينا ، وكان إدمار بو أكثر صراحة لإزاء نفسه في هذا حين قال : « إن أغلب الكتاب ، والشعراء بوجه خاص ، يحبون أن يدخلوا في روع الناس أنهم يكتبون وهم في حالة من الهذاء أو من النشوة . لكنهم قد يصيبهم الذعر الشديد إن هم تصوروا أن يسمح للجمهور بإلقاء نظرة خلف ستار المسرح ، ورؤية الكيفية التي تخرج بها الفكرة بعد عمل طويل يشوبه التشكك ، والاطلاع على كيفية الاختيار والإلغاء ، بما يتطلب هذا من وزن الشيء وتمحيصه مدة طويلة . ثم الحذف والإضافة وما يتبع هذا من آلام . . . وبالاختصار ، فإنه إذا أطلع الجمهور على العجالات والتروس وآلات التغيير في المنظر المسرحي والسلام الخشبية والأبواب المسحورة وریش الديكة واللون الأحمر والأضواء ، وكلها تكون تسعا وتسعين حالة من كل مائة حالة . . . لوجد أن كل هذا يشكل الأجزاء المكونة في بهلوانية الأدب » (٢٢) .

وسنرى أن « بو » — مؤلف « الغراب » ، يبالغ بعض الشيء ، ولو أنه على أية حال ، على حق لدرجة كبيرة ، لكن علينا من جهة أخرى أن نحذر من أن نأخذ ما يصرح به الشاعر لا مارتين مأخذ الصحة حرفياً

حين يتحدث عن التلقائية المطلقة للوحى عنده . فما من شك في أن السهولة التي يؤلف بها تدعو إلى الحذر، فإذا كانت مخطوطاته لا تحوى إلا القليل من الحذف والتغيير فإنه لكي يدرب يده على الكتابة كان قد كتب آلافاً من أبيات الشعر قبل أن يقدم أعماله للذئير، فهو إن لم يكن قد صوب إلا قليلاً، فإنه كان يعيد كتابة أشعاره بعد أن يكون قد مزق مسوداته السابقة — أليس هو الذي قال : « لقد كتبت هذا » التأمل ، الأول في إحدى أمسيات شهر سبتمبر عام ١٨١٩ عند غروب الشمس فوق الجبل المطل على منزل ابني ، وكنت منذ بضعة أشهر وحيداً ، هناك في العزلة ، وكنت أقرأ وأحلم وأحاول الكتابة أحياناً دون أن أصادف النغم الصحيح الحق الذي يتفق وحالة نفسي ، ثم أمزق الأبيات التي سودتها لآلتي بها في الرياح ، (٢٣) . ماذا يعني هذا رغم النغمة الكلامية التي تدل ظاهراً على الانطلاق ، إلا أن القصيدة لم تأت وحدها دون جهد ؟

ولم يكن الشاعر موسيه يتميز دائماً عن غيره في مدى صدق ما يقول ، فهو يدعى أن قصيدة ليلة مايو ، قد هبطت عليه وكتبها بجرة قلم واحدة دون تصويب . ومع ذلك ، فبصرف النظر عن أنه لم يكن إذ ذاك أقل من سابقه ، لا مارتين ، من حيث إنه كان لا يزال في مرحلة التجربة عند ما كتب ديوان « الليالي » ، فنحن نعلم من عشيقته جورج صائد أنه كان يخرج أشعاره من وسط آلامه ، وقد أسر إليها بقوله : « إن الاختراع يبعث الرعب إلى نفسي ويجعلني أرتعد . أما التنفيذ فهو يتم في بطن شديد وفق رغبتي ، ويدفع إلى قلبي بضربات خفيفة ، وما إن أخرج فكرة تشملني إلا وأبكي ، وأحتجز صيحاتي ، ومع هذا فهي دائماً فكرة تخجلني خجلاً قاتلاً وتبعث إلى نفسي التقزز في صباح اليوم التالي ، (٢٤) . أما هوجو ، فما من إنسان يجمل أن قدرته على العمل كانت تعادل قوة عبقريته ، وأنه كان يعدل من كتاباته إلى آخر لحظة .

قد يكون من الممل أن نسرد قائمة الكتاب والفنانين الذين يكشفون عن طريقتهم في العمل ، وعن تردداتهم وآلامهم . . . وإذا كان قانون العمل على نفس الدرجة من التشدد بالنسبة إليهم جميعاً ، فهو يضغط بثقله على الكل سواء بسواء . ولدينا ملاحظتان لحسب تجنبنا كل الخطأ : أولاهما أمر معروف يتلخص في أن العمل لا يحل محل العبقرية ، ولا حتى الموهبة ، إذ ما من فائدة أن تعمل معولك إن كانت الأرض فقيرة ، فلا يمكن أن يكون العمل الفنى الكبير ثمرة الصبر لحسب ، اللهم إلا إذا أطلقنا تعبير العمل الكبير على تلك الأعمال النافذة للناظر، كالمرآكب المزينة بأنواع الزينة الرخيصة ، أو تلك القصور ذات الألف نافذة والألف برج . . أو عموماً تلك الأشياء التى قضى صانعوها فى بنائها بأعواد الكبريت سنوات طويلة .

وهناك من ناحية أخرى حدود للتصويب والمحو ، فعلى المصور أو النحات أو القصصى أو الشاعر أن يضع يده على نقطة الكمال التى يصبح الكشط بعدها إفساداً للقصيدة أو القصة أو التمثال أو اللوحة . وإذا كان عليه غالباً أن يعيد النظر فى عمله فإن عليه أيضاً - على عكس ما يريد بوالو - ألا يستمر فى إعاداته تحت الاختبار ، لأنه بهذا يفسده وهو يقصد إصلاحه، أو يريد أن يضفى على الفكرة الأولى أفكاراً جديدة فى الوقت الذى تريد فيه الفكرة الأولى هذه أن تعيش وتبقى على أصالتها واكتمالها ، وهو - أى الفنان - إن استمر فى استخدام المبرد فن الجائر أن يمحوا الآثار الأصلية الأولى ، وأن يقضى على ما قام بتنفيذه فعلاً فى حرارة حققة وفى حركة كلها حياة وخشونة صحيحة صريحة .

لهذا يصرح البعض بأنهم من أعداء التصويب والشطب . و « آلان » من هؤلاء ، إذ يقول : « إنى أمقت العود ، ومن هنا كان انعدام الشطب عندي » . (٢٥) ويقول « جوليان جرين » نفس الشيء : « إن التلقائية

والدفعة الأولى هما ما يسمح للسرحية أن تعيش وتنفس ، لكن قد نقتل بعض النصوص حين نقصد تغذيتها . . استمع أيضا إلى مونترلان حين يقول : إن ، من البله أن تدعونا إلى الإعجاب بالقدرة التي يصحح بها الكاتب مسوداته ، وما معنى هذا إلا أن الكاتب تنقصه الموهبة الطبيعية ، ولا يمنع مونترلان هذا من أن يقول في مجال آخر : « لقد حدث لي أن قضيت شهرين دون أن أفعل شيئا عدا إعادة النظر — بالعمل يوما كاملا — في نص واحد من مؤلفاتي الأولى لإعادة نشرها » (٢٦) . وهو يعترف كذلك بأنه ألغى مائتي صفحة من الثمانمائة التي يتكون منها مخطوط «وردة الرمال» (٢٧) . ولا يؤمن جريرن هو الآخر بأن ما يلغيه عبارة عن تصحيحات «تغثال» العمل الأدبي اغتيالاً ، فهو يقول : «لنا نكاد نكون على حق حين نقطع القصاصات . ويتبنى آلان كلمة ستاندال التي يقول فيها «يجب ألا نكفر عن خطايانا» . . . ويتبنى كذلك تلك الحكمة الأخرى لستاندال : أن أكتب كل يوم ، فإن في هذا عبقرية ، وبأنف من أن يصحح ويصوب ، ولا يتردد في «أن يعيد كتابة كل شيء من جديد» . . وهكذا لا يفقد العمل حقوقه حتى لدى الذين يخافون «الصقل الشديد» والتدقيق» .

سبل الإبداع

الحق أن وسائل الإبداع متعددة تعدد وسائل تلقي الإلهام ، فالإلهام بالنسبة للتلقائيين أشد كرمًا وإلحاحًا ومظهرية . أما لدى الإراديين فهو أكثر رزانة وأقل مظهرية ، إن لم يكن أكثر تخفيا لدرجة يختلط فيها اختلاطًا ظاهريًا مع العمل . والصلات التي تربط العمل بالوحى متباينة بقدر ما هي متماسكة ، حتى عندما تبدو وكأنها واهية . أما السبل التي يتبعها العبقرى المبدع فهي مختلفة ومتعددة أيضا . ولا بد لنا أولاً أن نحدد ما نقول : إن أكثر أنصار العمل تحمسا لم يتكروا يوما ضرورة الإلهام ،

ولذا كانوا ينكرون أحيانا وجوده أصلا ، فذلك من قبيل المبالغة التربوية إن صح التعبير حيث يقصدون إفهام الناس أنه — أى الإلهام لا يكفي للقضاء على الادعاءات المنتشرة بهذا الصدد وإحباط الحالمين والكسالى . لكنهم أكدوا وجوده بقوة لا تقل عن إنكارهم إياه ، وقالوا بأن من المحال التوصل إلى شيء إن لم يكن الإنسان موهوبا . ولقد قال هوراس هذا ، ولا يخالفه في هذا بوالو الذى يؤمن بأن الهبة الطبيعية أصل الفن ، فهو يحذر « السكاتب المتهور » الذى « يظن أن حب القافية هو العبقريّة » ، « فيقول له :

إن لم تكن تشعر بتأثير السماء عليك سراً .

وإن لم يكن نجمك حين ولدت قد جعل منك شاعرا (٢٨) .

فن الأصوب أن تزرع (الكرب)

وفاليرى لا يدعو السماء ولا السكواكب ، ومع هذا فهو يعترف حقا بصحة الوحى حين يقول : « هناك صفة خاصة ، أو نوع من الطاقة الفردية تخص الشاعر وتظهر لديه وتكشفه لنفسه فى لحظات معينة ثمنها لا حدود له » . وهذه الطاقة لا تجرى عمارستها « إلا من خلال مظاهرات قصيرة عابرة » ، ومع ذلك فهى تنضح بحيث « لا تستطيع أى طاقة أخرى من طاقات الإنسان أن تشكلها أو تحل محلها » (٢٩) . وهكذا ، فهما تكن أهمية التفكير العقلى ، فإن « عمل الفنان » ، حتى فى الجزء العقلى الخالص منه ، لا يمكن أن ينحصر فى عمليات من التفكير الموجه » . ولذا نجد أن شعور الفنان هو أنه — فى إنتاج العمل الفنى « لا يوجد أى تناسب ولا أى فسق فى العلاقة بين كبر النتيجة وأهمية السبب » ، بل وقد تسبق الموهبة الطبيعية الطلب ، وتفاجئ « إنسانا ما يكون مليئا بالفكرة ، غير مستعد لها . . . وهذه هى حالة النعمة الإلهية المفاجئة » . (٣٠)

ومن العسير هنا الآن ألا نستخدم اللغة المستعملة في الدين لشرح الوحي أو الإلهام ، ولعل القارىء يتفق وإيانا في هذا ، مادام قاليرى بشخصه يلجأ إليها ، ومهما يكن الأمر فالتجربة تقدم لنا آلاف الأمثلة من هذه « النعمة المفاجئة » ، لكن القول بأن الإنسان يكون مليناً بالفكرة « غير مستعد لها » ، فهذا ما يجب مناقشته . . . وأن يكون دون إعداد معلوم له ، فهذا أمر يمكن قبوله . لكن أن يكون دون إعداد لاشعورى ، لا . . . بل إن سير التفكير النفسى اللاشعورى هو الذى يسمح بشرح الصفة الفجائية للوحي ، وكذا بشرح شعور الفنان بأن حجم النتيجة يزيد على حجم السبب . فالشئ الذى يعتقد أنه السبب ليس هو السبب ، وما الحدث العارض الذى يلقي به على قلبه أو على ريشته فى الحقيقة إلا شيئاً عرضياً لا يلعب إلا دوراً أولياً فاصلاً ، وقد كان السبب الحقيقى لإعداد العمل نفسه فى الأعماق الغامضة للنفس ، فما إن تبدأ المياه فى التجمع يبطئ حتى تأتى صدمة خفيفة لكى تفتح القنطرة وتتدفق الموجهة .

وقد سبق لنا أن شرحنا كيف أن فيرتر للشاعر جوته ، قد كتبت بجرة قلم ، قد تم نضجها على مدى طويل بعد أن أثرت فكرتها لدى الشاعر عرضاً ، وتعتبر « رثائيات دونيو » وقصائد « أورفيه » للشاعر ريلكه عينة هامة للوحي الصاعق ، وقد كتبت الغالبية الكبرى منها فى شهر فبراير عام ١٩٢٢ ، وكل هذا ، حسب ما يشهد به الشاعر نفسه ، قد تم فى بضعة أيام ؛ فقد كانت عاصفة لا اسم لها ، وإعصاراً روحياً ، وكل ما كان لدى من خيوط ونسيج قد تمزق . . أما عن المشكلات ، فلم يكن هناك ما يدعو إليها ، ويعلم الله من ذا الذى كان يقدم لى الغذاء (٣١) ، غير أن « الرثائيات » كانت قد بدأت منذ يناير ١٩١٢ ، وقد سبق لريلكه أن كتب فى ذلك التاريخ ، تحت الإملاء ، الرثائيتين الأوليين وبداية أخريات منها ، ومنذ ذلك الوقت ، أخذ ينتظر اللحظة التى يتمكن فيها

من إتمامها ، ولكنه كان قد يئس من ذلك . . ثم كانت لإقامته في مدينة « موزو » حيث كان الجو مناسباً ، وحيث كان اكتشافه لفاليري داعياً إلى حثه على العمل . . وهكذا كان لابد له من حدث ما ليدفع إليه بالصدمة المشاعرية اللازمة ، وكان هذا الحدث موت ابنة له ، هي « فيرا الراقصة » . التي اتخذت مكانها في الحال في نفس الشاعر ، من بين رسولات ما وراء القبور . . وبدأت المياه تسيل من المنبع كما حدث عندما ضرب موسى الحجر بعصاه ، وكما حدث في حالة « فيتر » ، كما يشرحها و . جيمس حين تحدث عن مثل هذه الظواهر ، من حدوث « فضع فوق المستوى الشعوري يتبعه انفجار » (٣٢) .

غير أنه من المبالغة تحديد مجال الوحي بهذه الدرجة من الضيق ، وحصره في أكثر أشكاله وضوحاً وقوة . ويرفض سترافنسكي الاعتراف به « في هذه الشبهة التي تتيقظ في نفسه — كما يقول — أرتب لحسب عناصر الفكرة التي سبق لي أن كتبتها » . لأن هذه الشبهة « ليست على الإطلاق شيئاً عابراً . لا بل إنها تأتي بين حين وآخر ، بل وتأتي دائماً كحاجة طبيعية تعودتها » (٣٣) . يا له من رجل سعيد هذا الذي يصيبه الوحي دائماً !! وأكثر مما يعتقد . . . هذا الذي يشعر به كحاجة من حاجات الطبيعة كما يشعر برغبته في الطعام وبرغبته في كتابة المؤلفات الموسيقية . . أليس هذا تماماً هو الوحي . . . ؟ ماذا يمكن أن يكون اللهم إلا « في الأصل استعداداً ليعبر عن نفسه عن طريق فن ما . . . أو هذا ما يسمى الموهبة ؟ . . لقد ولد « س » من الناس مصوراً كما ولد « ص » جيولوجياً ، و « ع » رجل أعمال أو بحاراً أو جندياً . هذا الاستعداد الشخصي هو ما يمكن تسميته « الحالة العادية » للوحي (٣٤) .

هكذا تحدث أشياء كثيرة حدوثاً طبيعياً بعد أن كانت تلوح وكأنها

غير عادية ، « فهل مما يدعو إلى الدهشة أن يقفز هذا الموضوع أو تظهر تلك الفكرة فجأة في خيلة الموسيقى ، خلال نومه أو نزهته ؟ . . . إنه نائم ، لكن هناك في نفسه طبيعة تعمل في سر عميق ، تحت شعور ، وتتفاوض دون أن يعلم لمصلحته مع الموارد التي لم يكن يفكر فيها . إن هذه اللحظة التي يكون فيها متعطلا هي التي تولد في نفسه كل أنواع الأشكال والرسوم والأهداف التي يدعوها بحثه السابق لهذا ، وتدعوها تلك الرغبة الراقدة . في نفسه ، وهذه الحاجة الملحة للاختراع ، هي حاجة يتصف هو بها ، وتلك القدرة على الاستيعاب ، هي قدرته هو التي تلازمه في حالة من نشاط دائم ساكن . لأنها تنبع من شخصيته وهي تمنحني ثم تتخذ فجأة شكلا ملبوسا ، وإن صح التعبير ، نية تتحقق . لقد ولد موسيقيا ، تراوضه شبيهة دائما للتعبير الموسيقى . وبلا توقف تجري لديه ، شعوريا أو لا شعوريا لعبة . البحث والاختراع التي تؤدي فجأة إلى نهايتها . (٣٥)

وعلى نفس النمط يمكن أن يقال إن الفنان يظل دائما في حالة وحي أو إلهام ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، حيث إن قدرته ، سواء كانت تلك التي تولد معه أو التي يكتسبها — توجه كل شيء فيه ، حتى طريقته في الإدراك الحسى . وقد أشار عالم النفس ديلاكروا إلى هذا حيث قال — : « إن الحياة والتعبير والشكل مترابطة ترابطا وثيقا لدى الفنان » ، وإن طريقته في الملاحظة ، وحتى في الإدراك الحسى متكاملة أصلا . فالمصور يرى الدوافع . . . وكل انطباع لديه يتجه نحو الفن » (٣٦) . على أن المهنة نفسها هي التي تحدد الرؤية . . . « فالنحات على الخشب لا يرى شجرة كما يراها رسام الألوان المياه . ولا المصور بالبارز ، كما يراها مصور بالزيت ، ولا لعب الأزرغ لا يتخذ المادة الصامتة كما يتخذها مؤلف السيمفونية ، ذلك أن فنية التنفيذ عند كل منهم تندمج — إن صح التعبير — اندماجا في إدراك الحسى للأشياء . وتستميل يده أو عينه أو أذنه ، وتحدث رنيناً يؤثر في الطريقة التي يفهم

بها الجمال ، (٣٧) . وهكذا فإن المهارة الفنية التنفيذية موجودة أصلا في الوحي ، وهي وحدها تسمح له بالظهور . . أما معرفة الكيفية التنفيذية فهي مرتبطة بها ، وهي التي تستطيع الدفع بها إلى الأمام . (٣٨) .

من هذا نفهم أن الوحي عند الفنان خفي ، وأنه يستطيع أن يأتي من كل مكان في كل لحظة . فقد كان ليوناردو دافينشي يحب شقوق الحوائط القديمة وتصدهاتها لأنها كانت تزوده بالأفكار : « وإذا نظرت إلى حوائط ملطخة بالبقع ، أو مبنية من أحجار مختلفة ، وكان لابد لك أن تتخيل منظرا ما ، فإنك ترى فيها مناظر متباينة ، فمن جبال إلى أنهار وأحجار وأشجار وسهول ، ولسوف تكتشف فيها أيضا معارك ووجوها تتحرك في سرعة وملاح أوجه وملابس غريبة وأشياء لانهاية لها تستطيع أن تخلق منها أشكالا متميزة تدرجها تماما ، (٣٩) . ويؤكد دافينشي نفس الملاحظة فيما يتعلق بالسحب وبرنين الأجراس . وبعد زمن طويل قال أوديلون ريدون : « غالبا ما كان يقول لي أبي : وانظر إلى هذه السحب . . هل ترى فيها كما أرى أنا أشكالا متغيرة ؟ . . وكان يشير لي إذ ذاك إلى ما في السماء المتحركة من مخلوقات عجيبة ، خيالية ، مذهشة تظهر . . (٤٠) »

وهناك تقدير خاطيء يقول بأن الوحي يظهر أولا ، وأن العمل يأتي بعد ذلك ليفيد منه . والواقع أننا في أغلب الأحيان نرى عكس هذا ، فليس الوحي هو الذي يسبق العمل ، بل إن العمل هو الذي يبحث ويشير الوحي ، « والوحي ، كما يقول سترا فنسكي ، يأتي خلال العمل كما تأتي الشهية خلال الأكل ، (٤١) . وهناك كثيرون لا يعرفون تلك الطريقة في تلقي الوحي ، ويقول أحد الموسيقيين : « إن أكثر وسائل استدعاء الفكر انتشارا هي العمل ذاته ، فقد قرر بالأمس إعدام « سوناتا ، كانت قد طلبت منه ، ف شعر وسط أغرب مشاغله بأن شيئا يتبعه ، فظل في حالة

من الانتظار والتربص ، أو أنه أخذ يبحث ويسود ويمحو . . . وها هو ذا العمل قد بدأ وها هي ذى الفكرة تتولد بعد أن أثبت لديه . لكننا لن نستخدم في غالب الأحيان كما هي ، بل سوف تضبط وتعديل وتسكيف بضرورات مايجرى لإعداده ، لتعاون في هذا الذوق والمنطق التطبيقى والعقل العامل . . . حتى تكتمل . »

أو كذلك : « إنه أمام البيانو ، يرتجف ويتحسس ، وها هي ذى فكرة طارئة غير متوقعة ، أو سوء تصرف أو نعمة رديئة توحى له بنغمة ميلودية طويلة ، أو بذلك التوافق الموسيقى الذى كان ينتظر ليسير قدما . . . ومثل هذا أيضا ، أن يكتب الشاعر ما يكاد يكون من قبيل المصادفة ، وبينما هو يكتب يرى فجأة بصيصا من النور ، (٤٢) . هذا هو السبب الذى من أجله لا يفتأ الفنانون أن يوصوا بالعمل وأن يصبحوا هم في غالبيتهم دائما مواظبين ، لأنهم يعلمون أن العلم يولد الأفكار ، وأن الوحي نهاية . ويقول : بيكاسو هنا قوله الرائع هذا : « كنت أتعجل كل مساء فى العودة إلى العمل ، وكنت أريد أن أعرف ما الذى كان سوف يحدث » (٤٣)

إذن لا داعى لأن نضع الإلهام — أو الإدراك — موضع التعارض مع التنفيذ ، كما يحدث عادة ، إذ أن فى هذا تبسيطا شديدا للتجربة ، وتعميما لحالات نمطية معينة ، ذلك الاتجاه الذى يرمى إلى نسبة مولد العمل الفنى إلى قوة تلقائية ، ونسبة نموه وتقدمه إلى قدرة التفكير فحسب . فالواقع أن الوحي والتنفيذ لا ينفصلان ، لا بالمعنى الذى يقصد إليه سترافنسكى من حيث إن الوحي لا يتحكم فى شئ فى العملية الإبداعية ، ومن حيث إن الوحي عبارة عن « تعبير ظاهرى ثانوى » فحسب ، أو رد فعل عاطفى يصاحب مجهود البحث . . . بل يلوح لنا بالآحرى أن الوحي والتنفيذ يتداخلان ويتراكبان ويثير كلاهما الآخر بالتبادل . وعندما يكون المثراف يحتاج

إلى عمل طويل الأمد بوجه خاص ، يجوز أن يتحلل التنفيذ الذي يكون قد بدأ إلى ومضات جديدة من الوحي .

أضف إلى هذا أن التنفيذ يساعد الوحي على أن يظل يقظا . فعندما يوجد التوافق أو الرسم الأساسي ، كنتيجة لعمل شعوري أو لا شعوري ، وعندما تبدأ الآلة دورانها ، وتتحول المادة الصلبة إلى مسحوق ، تظهر حالة من الحرارة الانفعالية تسمى الوحي ، وهي تشبه حالة العداء الذي يدفع الطريق بساقيه إلى الأمام ، (٤٤) .

وقد أبدى «هونجر» بدوره نفس الملاحظة حين قال: أنا كآلة بخارية ، أحتاج إلى الحرارة ، وأدفع نفسي بأصابع الآلة الموسيقية ، ويستحني صوت الموسيقى . . إلى اللحظة التي يبدأ فيها شيء ما يهز نفسي هزا غامضا ، كما يحدث حين نسمع فجأة الماء يأخذ في الغليان (٤٥) .

وأخيراً فإن التنفيذ يثير الخيال ويوجهه توجيها مستمرا ، الفضل في هذا للمشاكل التي يفرضها والمصادفات التي يقابلها والحلول التي يعترضها . ومن هنا يصبح التنفيذ صاحب الوحي أساسا . وقد أدرك المصور ديلاكروا ضمن آخرين هذه الحقيقة فقال : « إن التنفيذ السليم ، أو بالأصح الحقيقي ، هو الذي يضيف إلى الفكرة شيئا عن طريق الممارسة المادية ظاهرا » . وينتقد ديلاكروا علماء الجمال الذين يصدر عن أحكامهم دون أن يعرفوا وسائل التنفيذ الفنية فيقول : « ما هو الفن الذي لا يتبع فيه التنفيذ الإبداع النابع من الصميم » ؟ إن الشكل يختلط بالمذهب اختلاطا ، سواء أكان هذا في فن التصوير أو الرسم أو في الشعر ، ولذا نجد يقول منذ شبابه : « إن التنفيذ في فن التصوير يجب أن يأتي دائما من الرجال ، ولن تكون اللوحة المنفذة التي صورها المصور جميلة إلا إذا ترك المصور نفسه لنفسه بعض الشيء واكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ » (٤٦) .

الفكرة النابتة ونموها

يجدر بنا أن نقف عند هذه العبارة : « اكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ ، إن من الأمور التي لا غنى عنها لكي نجد شيئا جديداً أن تكون لدينا فكرة عن الشيء الذي نبحث عنه مقدما ، مهما تكن هذه الفكرة غامضة أو داهية » . فالفنان ككل مخترع يبدأ من فكرة ما ، ولا يهم هنا أن تكون هذه الفكرة هبة من ربة الإلهام أو مكافأة له على جهود تحسسية طويلة . وليست لهذه الفكرة علاقة بمذهب ما ، هذا أمر طبعي ، كما أنها ليست صورة عقلية واضحة متميزة لما سيكون عليه العمل الفني بعد الانتهاء منه ، لأنها إذا كانت منذ بدايتها على هذه الدرجة من الوضوح والدقة ، كان معنى هذا أن العمل الفني مفروغ منه مقدما ، وكان معنى هذا أيضاً أن التنفيذ لن ينطوى على الصعوبات التي نعرفها ، ولا على المفاجآت . والإضافات والتحويلات التي يمكن أن نشعر بضرورتها مقدما .

ما الأمر إذن ؟ إنه أمر بذرة فكرية تشبه بذرة حبة تنفتح في ذهن الفنان لتندو من خلال العمليات العقلية بأنواعها جميعا ، ولتصبح عملا فنيا حين تصل إلى منتهى نضجها . وما هذه الصورة الحية لعملية الإبداع إلا تلك التي حدثنا عنها بيرجسون بقوله : « إنها حركة تمثيلية عقلية ، ثم اتجاه الفكرة اتجاها معينا ، ثم مشروع دون نموذج يتبع ، ثم بذرة ضئيلة لكنها مليئة بطاقات ضخمة » .

وما هو الشيء الذي نستطيع فهمه في الأصل الذي تصور عنه لوحة أوقصة أو قصيدة شعر ؟ أحيانا لاشيء تقريبا . وهكذا يمكن أن يقال : شعور غامض نافذ ، أو نغم يلزم الشاعر ، أو لعبة تغرى بألوانها أو بخطوطها ،

أو على الأقل ذلك الشعور البسيط « بأن هناك شيئاً ما يجب عمله ، ويقول شلر : عندما أجلس لأكتب الشعر ، فإن الشيء الذى أراه أمامى غالباً هو العنصر الموسيقى ، لا فكرة الموضوع الواضحة ، وغالباً ما لا أتفق ونفسى حول هذا الموضوع . . ولسوف نعود للحديث عن هذه الملاحظة التى تنتشر لدى الشعراء ، وتدل تصريحات فلوپير حول هذا على أن تلك الملاحظة صحيحة أحياناً ، بل ودائماً لدى كتاب القصة ، وهو يقول مثلاً : « عندما أكتب قصة ، تراودنى فكرة تلوين معين ، أو مايقرب من هذا التلوين ، ففى قصتى القرطاجية (سالامبو) أردت أن أضع لونا قرمزيا . . وفى قصة مدام بوفارى ، لم تأتى إلا فكرة وضع لون العفن الذى يصحب حياة الخنافس . . لقد كان لإعداد تفاصيل هذه القصة يخيفنى إلى درجة كنت قد أدركت معها مدام بوفارى بشكل يختلف تماماً عن ذلك الذى كنت قد بدأت الكتابة فيها ، حيث كان يتحتم على تصوير بطلانة القصة فى نفس البيئة وبنفس النغم ، عائساً تقية ، طاهرة . . ولكننى فهمت فيما بعد أنها كانت تصبح على هذه الصورة شخصية يستحيل تصويرها ، (٤٧) .

هذا ويلاحظ أن كل من يحاول تحليل مولد الفكرة على هذه الصورة الغامضة ، يجد نفسه إزاء صورة تفرض نفسها عليه فرضا ، تلك هي صورة الضوء الذى ينبعث من أعماق الظلام ، أو ذلك الذى ينساب كوميض برق من بين الظلمات . إن هذه الفكرة — رغم كونها عادية معروفة — تفرض نفسها دائما . انظر كيف يصف « هونجر » مولد السيمفونية : « إنى أبحث أولا عن خط التحديد الخارجى للصورة ... المنظر العام للعمل الفنى .. لنقل مثلا إنى أرى قصرأ يرتسم وسط ضباب قائم لأحد الحدود .. هنا يقضى الانعكاس تدريجيا على هذا الضباب، وأستطيع أن أرى بوضوح أكبر . وأحيانا يأتى شعاع شمس ليضىء أحد أجنحة هذا القصر الذى يتجرى بناؤه . وهنا يصبح هذا الجزء لى نموذجا .. وما إن تعم ظاهرة الضوء هذه حتى آخذ فى البحث عن موادى الأولية » (٤٨) .

هذا ولا تعتبر الفكرة الأولى للعمل الفني في أحسن الأحوال في نظر فاليري ، محاطة بالظلام وحسب ، بل إنه يراها مظلمة من أثر شدة الضوء الملقى عليها ، « فليس الضوء مضيئاً ، بل إنه ذو وميض شديد من شأنه أن ينذر ويعلق بدلاً من أن يضيء » . . . ويشبهه فاليري باللقطة الضوئية التي يستخدمها المصور الفوتوغرافي ، الذي لا يرى شيئاً لحظة اللقطة نفسها . ولا يستطيع « رؤية الصورة واضحة » إلا فيما بعد ، أي في الغرفة السوداء التي يقوم « بتحريض الفيلم » فيها (٤٩) .

لكن الشيء الذي يشبه مولد العمل الفني أكثر من غيره هو مولد الطفل ، واللغة هنا باعتبارها مستودع تجربة لاحصر لها هي الشاهد على صحة ذلك ، لأنها — أي اللغة — تستقي استعاراتها تلقائياً حين نتحدث عن الإبداع الفني من مختلف أطوار الإكثار الجسدي : فهناك مؤلفون يتصفون « بالخصوبة » ومؤلفون يتميزون « بالعقم » ، على أن كليهما يمكن أن يجتاز مراحل متوالية من الخصب والعقم . فلكي ينتج العمل الفني لابد للفنان أولاً أن « يحمل » وأن تنمو فيه نقطة تختزن في ذهنه لكي تتكاثر وتنضج ، وهذه هي فكرة « الحمل » . والفنان إذاً كالمرأة يحمل ثمرته خلال المدة اللازمة إلى أن يصل بالعمل الفني إلى مرحلته النهائية ، إلا إذا « أجهض » لسبب ما . على أن هذه « الولادة » لن تتم دون آلام ، ويقل أو يزيد « الوضع » سهولة تبعاً للأحوال ، ولكنه يظل مصحوباً « بآلام » لن يكون من الخطأ مقارنتها بآلام « الولادة » .

والفكرة النابتة كالطفل في أحشاء أمه ، تتعذى من غذاء المؤلف ، لتصبح في ذهنه بمثابة مركز لجاذبية دائمة يضم مختلف عناصر الفكر ويوسع نطاقها ويضخمها ويمنحها قوة وشكلاً واضحاً . ويتم هذا كله في حكمة لا تعادها إلا قدرة الفكرة على الفهم ، لأنها تلتهم من الفنان عقله وقلبه وذاكرته ومعرفته . ويحدث أحياناً أن يمد النبات زهرته التي ينتجها

بكل عصارته ، ويحدث هذا أحيانا بالنسبة للعمل الفنى حين يمتص منابع العقل ويحتزن الروح وقوة الحياة امتصاصا كاملا . ويغدو الفنان بعد هذا وقد أفرغ إفراغا كاملا ، مادام المخلوق الذى نتج عن الإبداع قد التهم المبدع الذى خلقه هو .

يسمح لنا هذا التقريب المتعدد النواحي بين المظاهر الفنية ومظاهر الحياة بفهم القول المأثور الذى طالما نطق به الناس وفسروه تفسيرا خاطئا ، والذى يقول بأن « الفن تقليد للطبيعة » . إن الذى يفهمه الناس عادة من هذا المثل السائر هو أن الهدف الأخير للفنون الجميلة هو تقليد حقائق الطبيعة أو الأشياء الموجودة بها ، ونقلها وتمثيلها . غير أن هذا التفسير ينطوى على تناقض ويخفى تفكير : يخفى لأن من الواضح — حتى إذا أبعدنا البحث فى مشكلة فن التصوير — أن الموسيقى أو فن البناء مثلا لا يقلدان الطبيعة فى شيء على الإطلاق .

من ناحية أخرى فالمبدأ الذى يقول بأن الفن يقلد الطبيعة يحمل معنى يختلف تماما عن ذلك الذى ذكرناه ، ويتضح هذا من فلسفتى أرسطو والتعليميين الذين درس عليهم أرسطو نفسه ، إذ يعنى بالآخرى أن النشاط الجمالى يطابق نشاط الأحياء ، كما يعنى أن طريقة الإبداع الفنى تطابق مراحل سير الحياة .

وبتعبير آخر لا يقلد الفن ما تنتجه الطبيعة ، بل إنه يقلد طريقةها فى الإنتاج ، والفن يسمح لنا ، بالدخول إلى عالم مخلوقات منظمة يتم خلقها كما يحدث بالنسبة لمخلوقات الطبيعة من حيث إنها نتيجة لنوع من التكاثر البيولوجى . والذى يحدث فى كلتا الحالتين أن فكرة غامضة ، واتجاها معيناً ، وقوة ما ، وفكرة موجبة منظمة ، ونطفة حية ، تعمل كلها لإنتاج العمل . ويحدث هذا لدرجة أنه إذا كانت الطبيعة نوعا من فن موجود

من ذاته في المادة التي تنظمها هذه الطبيعة من الداخل ، فإن الفن من ناحيته نوع من طبيعة خارجة عن المادة يخلقها من الخارج . والطبيعة كما نرى تضيء لنا الطريق لإتمام عمليات الفن التي تضيء بدورها الطريق لإتمام عمليات الطبيعة (٥٠) . ومع هذا ، لا بد أن نتجنب المبالغة في التشبيه كما يفعل البعض — بين النشاط الجمالي والنشاط البيولوجي ، لأن هناك فروقا واضحة بين النمو الروحي والنمو الجسدي أساسها على وجه العموم أن الأول ينبع من فكرة تفكر بنفسها لنفسها ، وتستطيع أن تفهم نفسها وتضبط نفسها على الأقل جزئيا وعن طريق المنطق ، في حين أن الثاني يأتي من فكرة لا شعورية تكاد تكون نعاسية خلال اليقظة ، لا تفكر بنفسها لنفسها . وما من شك في أن هذا الفرق يوضح لنا ، ضمن أشياء أخرى ، أن الفن يتضمن صفات الاختراع والحرية واللاتوقعية ، أكثر مما هو الشأن في الطبيعة . هذا ، وإذا كان من الصحيح أن الحياة قد خلقت خلال تطورها عدداً كبيراً من أشكال جديدة . فن الواضح أيضاً أنها على مستوى الفرد لا تفرض أى فرصة للاختيار . يدل على هذا أن الأحياء الذين يولدون ينتمون إلى نفس النماذج بغير تحديد . أما فيما يتعلق بالفنون الجميلة فالأمر على العكس من ذلك . فالأتجاه الذي اتجهت إليه هذه الفنون في قرن من القرون غير معروف لنا اليوم ، إن من المستحيل على مصور ما ، مثلاً ، أن يتنبأ بمدى تقدم فنه هو في التصوير ، ولا أن يعرف مقدماً بالتام أى لوحة سوف يصور غداً . . . فإذا لم يكن الفنان يصور نفسه بنفسه نقلاً عن صورته الواقعية فإن كل عمل فني من أعماله يقدم لنا شيئاً لم نره أبداً من قبل ، ولا يمكن أن يحل محله أى عمل آخر ، وهنا يستحق عمله هذا أن نطلق عليه كلمة « الإبداع » .

أضف إلى هذا أن المخلوقات في الطبيعة تنتج طبقاً لطريقة محددة غير متغيرة إلا في حالات استثنائية . وليس هذا ما يحدث في الفن حيث نجد أن كل عمل فني فريد في نوعه يأتي إلى الدنيا بطريقة فريدة في نوعها . . . فما من

لوحتين أبدى صورهما نفس الفنان كان تاريخهما هو بعينه . وفي حالات معينة ، يلوح أن العقل قد ترك اليد تجرى في حرية خلال وقت معين ، وفي حالات أخرى يحدث تبادل بين اليد والعقل يتصف بالحرية لدرجة كبيرة نكاد نقول فيها إن هناك خلافاً أو معركة تقريباً . وأحياناً أخرى كذلك زى الفنان قد انتهى من عمله في بضعة أيام ، بل وأحياناً في بضعة ساعات ، بعد أن يكون قد أمضى وقتاً لم يفعل خلاله شيئاً يذكر غير التفكير في لوحة ما لمدة تزيد أو تقل طويلاً (٥١) .

وأكثر من هذا ما لا يحدث أبداً في الطبيعة من أن البذرة الأولى يمكن أن تتعرض خلال نموها لتحولات تغير الكائن الذى يسير قدماً تغيراً كلياً وجزئياً ، فإذا كان المجموع يدعو التفاصيل إلى الانضمام إليه فإنه يحدث أيضاً أن يعمل عنصر ثانوى بدوره للتأثير فى المجموع لدرجة أن يتمكن من استئصال الخطأ الأساسية الأولى للعمل . ويحدث أن نرى انتصار مرحلة واحدة على الموضوع الأساسى الذى كان يرتبط بها ، مثال ذلك شخصية « بارسيفال » الذى كان فى المشروع الأول لأسطورة « تريستان » عابر سبيل محسناً . . . ثم اختفى من القصة ليرتفع إلى مستوى الحياة المستقلة . فالواقع أنه كلما أوضح العمل بناءه الأساسى خلال عملية التنفيذ ، ترك فى الطريق عدداً من الإمكانيات يطفو هو من فوقها . . . على أن هذه الإمكانيات - كما رأينا حالاً فى قصة « تريستان » - لاتضيع أو تفقد على الإطلاق ، حين لاتصبح موضوع عمل آخر ، ألم يؤكد جوته أن عدداً من مسوداته فى « بروميثيه » و « تئال » و « اكسيون » و « سيزيف » قد ظهرت فيما بعد فى الإطار الخلفى لقصة « ايفيجينى » ، وأنه يدن لهذه المسودات غير المكتملة بجزء من قوة مسرحيته ؟ (٥٢)

عن العسيرة

إذا كان دور العمل وأهميته في الإبداع الفني والأدبي على ما هو عليه وكما أوضحناه ، فإنه من الضروري محاربة العقيدة التي تعزو إلى العباقرة خطأ سهولة الإبداع . . . ويكتب بيرجسون أن « الأشياء الجميلة عسيرة ، وفهم عسيرة هذه بمعنى أنها صعبة التنفيذ ، بل وربما في حالات معينة ، صعبة الفهم والاستيعاب . ويقترح جورج أوريك بهذا الصدد تمييزاً طيباً ؛ فهو يلاحظ « أن هناك مؤلفين موسيقيين يكتبون بسهولة أدواراً موسيقية صعبة ، وآخرين يكتبون بصعوبة أدواراً سهلة » .

من المؤكد أن هناك سهولة طبيعية تتميز بها العبقرية أو الموهبة ، ولعل من المستحيل أن نفهم خصب الإنتاج الفني - حتى بصرف النظر عن نوعيته - عند فيكتور هوجو وديكنز وبالزاك وفاجنر ، إن نحن لم نأخذ في اعتبارنا أنهم كانوا يعملون بسرعة وفعالية أكثر من غيرهم . والخصب عامل مساعد على السهولة ، ولو أن المبدعين الذين يتمتعون بنفس درجة العبقرية لا يعملون جميعاً بنفس السهولة ؛ إذ يلوح أن بعضهم يتمتع أكثر من سواه بسهولة في العمل ترجع إلى نوع من نعمة إلهية يحسدهم عليها الذين لم يصبهم الحظ . . . فهناك « هونجر » يصرح بقوله : « إنى أعجب بالمؤلفين الموسيقيين من أمثال ميلو وهندميت ، وأحسدهم على مامنحوه من سهولة تسمح لهم بالكتابة كما يسيل الماء من نبع فياض » (٥٣) . ويتساءل ديلاكروا قائلاً : أليس هذا من صفات الالهة مميزات ؛ ذلك الامتياز الذي يسمح بإنتاج عمل كامل بلفتة واحدة ؟ .. كم تكون السعادة إزاء مثل ذلك الإنتاج الذي يلوح كما لو لم يكن قد كلف صاحبه شيئاً . وكم هم سعداء أولئك الفنانون الذين يستحسبهم إله ما لإنتاج كهذا ؟ (٥٤) .

ومع هذا فلكل وسام ظهره القبيح ... فمن الجائز أن تنطوى السهولة

على بعض الخطورة ، حكمها في هذا حكم النجاح البالغ السرعة ، فالفنان الذى يقنع بها يعرض نفسه للضياع ، إن هو صادفته عقبة ما لم يتمكن من التغلب عليها ؛ لأن موهبته لم تبلغ درجة النضج ، ولأنه لا يبذل الجهد اللازم الذى يقدم به للعمل رعاية كافية . لذا كانت كلمة « السهولة » في لغة الفن مرادفة غالباً لكلمة السطحية ، والتأثير الذى يمارسه العمل الفنى السهل تأثير لطيف ، لكن الذى ينقصه هو القوة أو العظمة أو الأصالة . ولقد كان ديلاكروا يعمل على تشخيص أمراض عدد كبير من معاصريه ، وقد رأى في بوننجنون « رجلاً مليئاً بالعاطفة ، لكن يده هي التي توجهه ، وفي هذا تضحية بأهم المزايا في سبيل سهولة بأئسة هي اليوم سبب في فشل أعماله . ولم يكن الوصف الذى وصف به ديلاكروا ، شارليه بأحسن من هذا حيث قال عنه : « لم يكن لموهبته فجر ، فأنت تجد لديه سهولة عجيبة تخدم خيالا لا ينضب ، لكن لم تكن هذه السهولة عاملاً يرفعه دائماً إلى المرتبة العالية التي كانت تتصف بها أعماله الأولى . . يلوح أن المواهب الطبيعية التي تجري إعدادها في بطن شديد وخلال آلام أشد تنتهي إلى مصير من حياة أطول في قوتها وفي اتساع رحابها . (٥٥)

هذه السهولة موهبة طبيعية ، لكن هناك نوعاً آخر من السهولة ، هو ذلك الذى يكتسب كثمرة لجهد يبذل . ويقول جيونون في هذا : « ما السهولة عندي ؟ إنها تتكون بالضبط من هذا : أكتب يومياً ، ومنذ أربعين عاماً ، من الساعة صباحاً إلى الظهر ، عداساعة للرسائل ، وأكتب ثلاثاً أو أربعاً من صفحات مجلد ، حتى في الأيام التي يسود فيها نفسى أنكسأ ألوان الحزن والحداد » ٥٦ . وبهذا النظام يكتسب المبدع مهارة لا يمكن أن يدعيها ناشئ . أو متدرب . وهذا الأمر صحيح بالنسبة للصور والموسيقى وفنان العمارة والأديب ، صحته بالنسبة للآخرين جميعاً ، فهو يعنى - طبقاً للقوانين العادية - لفظة يد ، أولفظة عقل ، سريعة تجعل العمليات التي يقوم بها أسرع وأيسر ،

وما يسمى قدرة لانزاع فيها لدى فنان ، ماهو بالضبط ذلك التفوق الذى يرجع إلى تمسكه من وسائل تحقيق فنه . وما من شك فى أن كاتباً مسرحياً سبق له أن كتب مائة مسرحية يعرف أحسن من غيره كيف يربط أطراف أحداث مسرحيته ، وكيف يضع الشخصية فى مكانها الصحيح وينسج خيوط المنظر بحيث يستحوذ على الاهتمام .

والمهارة فى التنفيذ الفنى ليست بعديمة القيمة من وجهة النظر الفنية ، ومن المؤكد أنها لا تختلط بالفن نفسه ، بل هى خاضعة له ، ولا تتمتع بقيمة ما إلا بصفتهما وسيلة فحسب . ومع ذلك فالفنان لن يكتفى بما يمتلك منها ، وهو يحتاج دائماً - هكذا يرى النحور وهو خبير فى هذه الناحية - إلى المزيد منها . «أما السهولة - هكذا يقول - فلا بد من استخدامها واحتقارها فى آن واحد ، ورغم ذلك فإذا كان لدينا منها ما يعادل مائة ألف درهم ، فيحسن ألا نأخذ منها إلا ما يعادل درهمين» (٥٧) ، وأكثر من هذا فإن هناك شعراً ينبع من المهارة الطبيعية ، وبهذا الصدد يمتدح ديلاكروا عند روبانس ذلك التدريب الذى لا يقاوم والذى تمارس به اليد المدربة العارفة عملها ، الأمر الذى ينجم عنه شعور بالسهولة التى قامت بإنتاج هذه الأعمال ، وهو شعور يضفى على العمل الفنى قوة جديدة . غير أن الفنان الفلمنكى العظيم «روبانس» يتمتع بما يزيد من الموهبة . فالتنفيذ الفنى عنده باهر ، لا يفيد إلا فى التعبير عن غنائية شاعرية جارفة ، فى حين أننا إن فرضنا وجود هذه الفنية التنفيذية ذاتها عند فنان تافه للاحظنا أنها لا تصلح فى شيء ولا تعبر عن شيء ، ولوجدنا أنها تغير من مغزاها حالاً بحيث لا يبقى منها إلا تمرين مدرسى ، وإقدام لا قيمة له «مهارة يدوية بلهاء» (٥٨) .

على أن المهارة المكتسبة ، مثلها مثل السهولة الطبيعية ، يمكن أن تؤدي إلى نكبة ، لأنها تعمل على إغراء الفنان بشدة بأن يترك لها نفسه وأن يكتفى بها ، والذى يحدث هنا أن تظل موهبته الطبيعية كما هى لا تتجدد

بل تسقط في إطار « الممجوج » والنقليد الشكلي والبريق الكاذب للأعمال المتعجلة ، ويفقد الفنان إخلاصه لمذهبه وصراحته في التنفيذ ، وما أسماه ديلاكروا « العاطفة » التي يبدى إعجابه بها في مصورات القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، تلك العاطفة التي يمكن أن يحتفظ بها الفنان لو كان على درجة من الجمل أو السذاجة ، فالعلم يكاد يكون دائما مشثوما ، ومهارة اليد أو معرفة عميقة نوعا لعلم التشريح أو للنسب بين الأجزاء تؤدي بالفنان في التو إلى حرية كبيرة ، مبالغ فيها ، فلا يعكس الصورة على ما هي عليه من نقاء ، وتغريه وسائل التنفيذ بسهولة أو باختصار إلى أن تؤدي به إلى الاصطناع ، (٥٩) .

أما عن السهولة التي يعمل بها المصور أو الأديب ويقدم عمله الناتج عنها إلى الذين يريد ، فما هي إلا خداع للبصر ، فالناظر إلى هذا العمل يعرف - إن هو دقق النظر - أنه لم يتم بالسهولة التي كان يتصورها أول وهلة ، وهكذا يصبح السير عسيرا في أغلب الأحيان . ولم تفت « بوالو » هذه الحقيقة ، فهو يقول : « لا ينبغي أن يظهر الكتاب كما لو كان ناتجا عن التدقيق والإجادة ، بل إنه من غير الممكن أن يكون قد نتج من الإجادة ، والعمل نفسه هو الذي يضيء عليه غالبا مظهر السهولة التي طالما امتدحها البعض ، وطالما جذبت القارئ . فهناك بطبيعة الحال فرق بين أبيات شعر سهلة وأخرى تم قرضها في سهولة . فها هي ذى كتابات « فيرجيل » وقد كانت نتيجة عمل جد طويل الأمد لدرجة كبيرة للغاية ، ولهذا فهي أكثر طبيعة من كتابات « لوكان » الذي كان يقال عنه إنه كان يكتب بسرعة هائلة . فالجهد الذي يقوم به المؤلف عادة لصقل ما يكتبه وإضفاء الكمال عليه هو الذي لا يتطلب من القارئ جهدا لقراءته (٦٠) .

وإذا فرضنا أن كاتباً قد طلب إلى جمهور قرائه بذل شيء من هذا الجهد الذي قام به هو ، فما من داع لأن يعاب عليه هذا ، بل غالبا ما يكون هناك

ما يدعو إلى إسداء الشكر له على ذلك . وصحيح أن الكاتب يكتب ليقرأه الناس ، لكن ليس الأمر هنا امتداح الغموض أو الفلسفة التي تدعى العمق لتخفى وراءها فقر الفكرة وضعف الشكل . فالشيء الذي يسهل فهمه جيدا هو الذي يمكن التعبير عنه في وضوح ، ولو أن وضوح العمل الفني - سواء أكان قصيدة أم قصة أم دورا موسيقيا أو تشكيلا تصويريا - ليس هو بعينه وضوح مسألة في الهندسة . ومع كل فللصعوبة جاذبية خاصة لكل عقل يكون على جانب من التوفيق والحوية وحب المعرفة ، هذا إلى جانب كونها مصدرا لإثراء الفكر . على أن كاتبها مثل بروسست ليس بالسهل ، وموتننى وباخ وديبوسى في مؤلفاته الموسيقية الأخيرة ليسوا بالسهولة التي قد تنصورها ، فهم لا يهبطون إلى مستوانا ، ولذا يتعين علينا أن نرتفع نحن إلى مستواهم . وكما يكون سرورنا كبيرا وغذاؤنا الروحي عظيما حين نفعل ذلك وكما نستطيع أن نتعلم من فاليرى ألا نرفض دائما الأعمال الأدبية والفنية العويصة دون أن نحتقر تلك الفكرة التي لا ترمى إلا إلى تسلية قارئها فحسب ، ومنها ما يستحق الإعجاب حقا ، يجب أن نتعلم هذا لكن دون أن نؤكد كما يفعل فاليرى ، أن أحط الأنواع هو الذي يتطلب أبسط الجهد ، (٦١) ، لأن فاليرى هو نفسه الذي يقول : « إن جميع الكتب تقريبا التي أقرأها حق قدرها ، وكل تلك التي عاوتننى على الإطلاق في فهم شيء ما ، كتب تصعب قراءتها ، يجوز أن يتركها الفكر جانبا ، لكن لا يجوز للتفكير أن يمر عليها مروراً عابرا ، وقد أدى بعضها لى خدمات رغم صعوبته ، وخدمنى البعض الآخر لأنه كان صعبا (٦٢) .

قيود لبريدة

لا ينبغي في عامة الأحوال أن نخشى الإفراط في السهولة عندما يواجه التنفيذ عقبات مادية، كما يحدث في فن النحت ؛ إذ تساءل : كيف يمكن تجنب عدم الاكتراث والضعف إن لم توجد هذه العقبات ؟ . . ألا نعمل بحيث نفرض على نفوسنا قيوداً نختارها اختياراً ؟ يرى البعض هذا . . فبودلير إذ يعارض مذهب الحرية في الرومانتيكية يكتب عن المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتاً فيقول : — وتسيل الفكرة فيها وكلها قوة لأن صيغتها عسيرة التنفيذ . . أما عن القصائد الطويلة فهي مجال الذين لا يستطيعون نظم القصيدة منها ، (٧٦) .

ويعمم فاليري هذه الملاحظة بحيث تصبح ناحية أساسية من نواحي علم الجمال عنده ، فيقول : « إن الفنانين الحقيقيين يعرفون الخطر والضيق الناجمين عن السهولة الكبيرة . فالقلم أو الفرشاة تلوح لهم كما لو كانت خفيفة للغاية ، فيفكرون إلى أن يعرفوا أن عملهم لن يكلفهم وقتاً كبيراً ، ويفكرون فيما تم نتيجة لهذه السهولة . . فتراهم في العصور الموالية للفنون وقد خلقوا لأنفسهم صعوبات خيالية ، واخترعوا قواعد وتقاليد اختيارية ، وحدوا من حرياتهم بعد أن فهموا ضرورة الخوف وحرّموا أنفسهم من إمكان صنع كل ما أرادوا في الحال مباشرة وفي ثقة تامة ، (٦٤) .

والأمر هنا يستحق أن نقف قليلاً عند عرض دوافع العمل ، حتى لو لم نكن نقبل كل ما يقول به فاليري ، فليس من قبيل « الانحراف » حقا ، أو من باب حب المتاعب والعذاب أن يحب الفنانون « تقييد أنفسهم بسلاسل يختارونها لأنفسهم » ، بل إن لديهم مبررات قوية لذلك ، أولها أن الفن ، من إحدى نواحيه على الأقل ، نوع من اللعب ، وكل لعب يتضمن قواعد معينة ، واللذة التي نجدها فيه كبيرة جداً بحيث تصبح معها هذه القواعد

أشد تضيقاً وأكثر عدداً مما نتصور . مثال هذا قواعد قرص الشعر ووزنه، فلا لذاتنا ولا انفعالاتنا تلك أو تفسد إن هي خضعت لهذه القواعد ، بل هي تتكاثر وتوالد بعضها من البعض أيضاً وبفضل نظم تقليدية خاصة . انظر إلى لاعبي الشطرنج . . انظر إلى الآلام التي تسببها لهم هذه اللعبة . . . وإلى تلك الحرارة التي تصل إليهم عن طريق تقاليدهم العجيبة ، وإلى هذه القيود الخيالية في حركاتهم . . . لأنهم يرون بلا مرأى حصانهم العاجي الصغير وقد أخضع إلى قفزات خاصة معينة على اللوحة . . . وهم يشعرون بضغط وقوة لا تراهما ولا يعرفهما الجهد الجسدي . . . وما إن تنتهي المباراة حتى تختفى هذه المغناطيسية وتتغير طبيعة الالتباه الشديد الذي طالما استمرت فيه هذه المباراة . . . ويزول كل هذا كما يزول الحلم ، (٦٥) .

فكر في هذا أيضاً . . . ماذا تكون عليه الفكرة دون الصورة الخارجية التي تنكشف فيها ؟ تكون شيئاً يسيراً هيناً . . . ظل يحتفي حال ظهوره إن هو لم يتجسم في مادة صعبة التشكيل . . . وكما تكون الفكرة تافهة في أغلب الأحيان إن هي لم تصل إلى درجة من الارتفاع بفضل مقتضيات التعبير ؟ . هذا صحيح سواء أكان الأمر يتعلق بالقوة الروحية أم القوة المادية ، « فمهما تكن قوة الحرارة فإنها لا تصبح ذات فائدة أو مبعثاً للحركة إلا بفعل الآلات التي يدفعها الفن فيها . ولا بد من مضايقات تأتي في موضعها لتكون عقبة في سبيل انحسارها انحساراً تاماً . . . ولا بد من تأخير يحدث في حكمة ليقف في وجه العودة إلى التوازن الذي يمكن التغلب عليه ، بحيث يسمح هذا التأخير باختلاس شيء قبل نزول الحرارة نزولاً لا يثمر ، . . فوظيفة الفنان إذاً — وعلى نفس النمط — هي التقاط الطاقة الإبداعية مع توجيهها في طريقها ، وإذا لم يفعل هذا تناثرت تلك الطاقة . « فبين الانفعال أو الفكرة الرئيسية وبين ما تنتهي إليه من نسيان وخط وغموض ، وكلها صفات لا مفر للتفكير منها ، من هذا وذاك يصبح عمل الفنان إدخال مضايقات يوجد لها هو لنفسه بحيث يقوم بعد دخولها تنازع بين طبيعة الظواهر

الداخلية المؤقتة وبعض العمل المتجدد والوجود المستقل ، . فإن لم توجد هذه المضايقات الضرورية لما أمكن أن تكون هناك إلا خلخلة واحتمالات وسهولة تبعث على التقزز : ثروة لا إرادية كبيرة لكنها عديمة القيمة ، تلك التي تأتي من الأحلام فتحرك الأشياء البالية التي لانهاية لها وتخلطها بعضها ببعض ، (٦٦) .

وهناك حديث أخير عن طبيعة الشعر : إن الشيء الذي يميز الشعر عن لغة الكلام العادية ، كما سنرى فيما بعد ، هو أن هذه الأخيرة تهدف إلى التعبير عن معنى معين ، في حين أن الشعر قيمة ذاتية بصرف النظر عما يعنى ، لذا نجد أن كل أدب يكون قد تخطى عمراً معيناً يحدد معالم اتجاه يرمى إلى إبداع لغة شاعرية منفصلة عن اللغة العادية ، لها تعبيراتها ، وتركيباتها وحريرتها وموانعها التي تختلف كلها اختلافاً يزيد أو يقل عن نظيرتها في الحياة العادية وهنا تصبح العقبات التي يقابلها الشاعر ذات أهمية كبرى ، وهي تبرر وجودها تبريراً كافياً إن هي استطاعت أن تذكر قارض الشعر كل لحظة بأنه لا يتحرك في مجال اللغة العادية ، بل إنه يتحرك في مجال آخر يتميز عنه تماماً ، (٦٧) . وبتعبير آخر ، فإنه مهما يكن أصل هذه القيود الموجودة في القوانين القديمة ، فلا قيمة لها إلا لأنها تعبر ببساطة تامة عن عالم مطلق للتعبير ، وهذا العالم موجود في ذاته ولذاته ، هدفه النهائي هو اللغة ، تصبح فيه القصيدة بعد خلاصها من عيوب الفكر ، حية تعيش من الكيان المستقل للعمل الفني ، على أن « مطالب قرض الشعر قرصاً دقيقاً تنحصر في الاصطناع الذي يمنح اللغة الطبيعية صفات المادة الصلدة ، وهي مادة غريبة عنا تظهر كما لو كانت صماء إزاء رغباتنا » ، (٦٨) .

« قيود لذيذة » . . . هاهم أولاء هواة الصعاب يرفعون صوتهم ليتغنوا وليتدحوا التقاليد التي أعلن الرومانتيكيون الحرب عليها في شيء من الخشية . هاهم أولاء ينتشون أمام الأشعار ذات الأوزان الثابتة التي طالما مارسها قدامى الشعراء . فننقصائد المديح التقليدية إلى الأشعار ذات

القافيتين الخ... بل وإلى المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتا بوجه خاص... تلك التي تبعث الحماسة... والتي يوجه فاليري إلى مخترعها المجهول حديثا جميلا يقول فيه: «لا أدري ماذا تساوى أبحاثك.. لكنها مهما تكن رديئة، ومهما يكن جفافها، ومهما تكن غثة، فإنني أضعك في قلبي فوق كل شعراء الأرض والجحيم... إنك اخترعت شكلا... وصيغة...» أما عن قاعدة الوحدات الثلاث في فن الكتابة المسرحية فهي ليست أقل نصيبا من الدفاع الحار: «هي شبيحة؟ مصطنعة؟ أم هي على عكس الحياة؟ خطأ... بل هي بالأحرى مرنة، مجاملة... لأننا مهما يكن الأمر نتساءل: «هل من المنطق أن نضع ما يسمى «الحياة» في موقف الضد من هذه الشروط الثلاثة العظيمة؟ ألا نرى... ويا للأسف أن الحياة، الحياة الحقيقية، تخضع - حتى توجد - لعدد كبير جدا من قيود إجبارية؟ والوحدات التي لا مفر منها؟ ألا تعتبر الوحدات الثلاث المشهورة... تلك التي طالما وقعت عليها اللعنة... شيئا قليلا وقيوداً خفيفة بالنسبة للوحدات والقيود العامة في الحياة الواقعية؟» (٦٩).

ولقد مضى وقت طويل ولم يبطل العراك حول القافية. فهذا فيرلين، ومن قبله فينلون، يندد بمسمى «مضمار القافية»، لكن لديك أيضا فاليري ومن قبله فولتير، يمتدح محاسنها. إن أعجب من كل هذا ذلك التمسك الذي يبدیه بها الكتاب الذين مستهم الثورة السريالية... ولهذا مغزاه الكبير... إن الصعوبات وما تأتي به من خصب... تلك الصعوبات التي يتحدث عنها كوكتو ترجع إليها. ويقول في هذا كوكتو: «كلما اكتشفت عظمة الفكرة الشائعة ملئت إلى الإيمان بأن إثارة الخيال تأتي من عدد قليل من وسائل يمتلكها، وكلما اقتربت من بيت الشعر، ذلك الزى القديم الذي لا يتغير، والذي يحاول كل منا أن يفسد شكله... فهكذا يتخلص عصرنا من الفوضى رغم أنه يتخذ مظهر الفوضى، وهكذا يعود إلى القوانين الثابتة

بروح جديدة... ثم يختتم قائلا : « فلنعد إلى القافية ، هذه القوة القديمة ذات السمة الطيبة » . (٧٠) .

لاشك أن آراجون يطالب بعروض « أوزان الشعر » أكثر مرونة وانتقالا من بيت شعر إلى آخر بحرية أكبر ، كما يطالب بإضفاء ثروة من كلمات جديدة ومعلومات جديدة على الشعر ، لكنه مع هذا يتفق ورأينا فيما يتعلق بأعماق الفكرة «الشاعرية» ، وفي هذا يقول : «وهنا تعود القافية إلى كرامتها الأولى ، لأنها هي التي تدعو إلى إدخال أشياء جديدة في اللغة القديمة... وهنا فقط لن تصبح القافية مثار استهزاء : لأنها تشارك في إثبات أهمية العالم الواقعي ، ولأنها الحلقة التي تربط الأشياء بالأغنية ، والتي تدعو الأشياء إلى الغناء... ولقد مررنا منذ فترة قصيرة بمرحلة كان الشعر قد تحلل فيها وأصبح شيئا عاديا يعادل في هذا وقع الأقدام المحسوب عددها كما حدث في القرن الثامن عشر... وما من شك في أن الشعر الذي يكتب آليا في هذه الأعوام الأخيرة سوف يبلغ نفس المصير الذي بلغته أشعاره عصور الرعاة » (٧١) .

هذا ولن يمر هذا الرأي دون معارضة تقول بأن الشعر شيء والعروض شيء آخر ، وأن أبياتاً من الشعر تكون مقفاة لأكبر درجة من الإتيان يمكن أن تكون عديمة القيمة ، في حين أن أبياتاً تحررت من القافية والقواعد يمكن أحيانا أن تنطوي على نجاح مذهل... الأمر الذي لا يمنع مؤلفنا من الرد عليه ، فالفنان في هذا هو الذي يدخل في الحسبان شيئا أكثر من الأداة التي يستخدمها ، فإذا كان استخدامه لها شيئا فإن هذا لا يعني أن تكون الأداة رديئة . أضف إلى هذا أن من الضروري أن تكون تقاليد قرض الشعر متينة لكي يعود كبار الشعراء بالفرصة إلى استخدام القافية بعد أن يكونوا قد تحرروا من بيت الشعر التقليدي ، أو أن يكونوا قد اكتسبوا ثروة من القوافي الداخلية ليستخدموها في نصوصهم وليوجدوا بها تقابلات

شاعرية دقيقة . هكذا يفعل كل « بطريقته » ، هـ دى رنيه وف . جامس وبول فوروبول كلوديل . ولنعلم أن الثوار الذين ينتصرون ثم يتحولون إلى مستبدين يستحيل التعامل معهم لا يوجدون في ميدان السياسة وحده ، ولنعلم أن النظام الذي يتم هدمه يحل محله نظام آخر ، ويمكن — كما قال فاجنر : « لإحلال ظلم محل ظلم آخر جديد لا يقل عن سابقه تكبيلا بل ويزيد عنه تعسفا .

وعلى أية حال فالفنان في نهاية الأمر ان يعود بطريقة من الطرق إلى القواعد الشائعة ، بل ولن يدعى بدوره تغيير المملكة التي تغطيها إلهة الشعر ، بل لأنه يسن لنفسه قانونه الخاص به إن كان حقا شاعرا ، وغالبا ما يكون هذا القانون أشد تحكما من القوانين المكتوبة . ويتحدث كوكتو عن « الشدة الفظيعة » التي تتحكم في « وضع الفعل في مكانه وعلامات التأنيث والتذكير وحركة الوزن » تلك الشدة التي « قد لا يرى القارىء فيها إلا نوعا من السكسل ، وهو يقول في ظرف « إن الشاعر إنسان تسكنه آلاف الشياطين ، وعليه أن يطيعهم » (٧٢) . .

وما هذه إلا صفة من صفات سن النضج التي لا يمكن أن تناقضها الشيخوخة إن نحن عرفنا أن كوكتو قد قال في « خطاب أو كسفورد » — بعد أن ندد بما أسماه « مؤامرة الأسلوب والقواعد » عند « عدد كبير من الشباب » الذين « يخلطون بين الهيكل أى القصيدة ومجرد الشكل الشعري » قال « موضحا » إن استحالة رؤية نظام معين لا يمنع من كونه قائما ، فليكن إذن هذا النظام غير مرئي . لكن وجوده لامرأ فيه . . .

وسط هذه المناقشة توجد النظرية الخاصة بحرية الفنان .. فهنا هذا . لكن الحرية في مجال الفن وفي أى مجال من مجالات السلوك شيء والإباحية شيء آخر ، فهي لا تفترض أن نترك القانون جانبا لأنها هي القوة التي

تسمح لنا بأن نسن لأنفسنا قانونا . والنظام لا يقتلها لأنها ثمرة النظام
الحلوة . انظر إلى تاريخ فن التصوير . « نعم .. إن لمسة من ريشة تانغوريه
أولويني أو كوريج أو رينولدز أو فيلاسكين تأتي في حرية تعادل حرية
الهواء الطلق ، ومع هذا فهي دقيقة مضبوطة ، لكنها هي النظام الموروث
من جهد بلغ عمره خمسمائة عام ، نظام يمكنها من أن تكون طليقة وأن
تخرج أعمالا فنية كبرى . أطعها تكن حرا كذلك وبدورك ، لكن الحرية
الكاملة لن تتأني في الأشياء الكبيرة والصغيرة على السواء إلا بخدمة كاملة
مقتنه ، (٧٣) .

ماذا تكون هذه « الخدمة المقتنة » ، في مجال الفن إن لم تكن تكييفا
بين العمل الفني وبين الهدف الذي يرمى إليه ، بناء على مقاييس يقبلها
الفنان وتعمل على إضفاء الجمال عليه ؟ فكم من قيود على الفنان أن يتحملها
وينتصر عليها . فن مقاومة ضد المادة إلى حدود يفرضها تشريح جسم الإنسان
على النحات أو المصور ، إلى قوانين الضوء والظل الخ . . . وبدلا من أن
تكون هذه القيود عاملا على استعباده تجدها بين يدي ذى الموهبة أو العبقرية
وسائل لتحرره ، لأن الفنان يحتاج إليها لكي يشغل دفعته ويوجهها ،
ولكي يستطيع التغلب على الأشياء كلها .. « ويمكن أن يقال كذلك إن الوحي
ينحصر في سلسلة من العقبات ينتصر أو يقضى عليها ، وإنه — أى الوحي —
لا يتحرك بحرية إلا بعد أن يعرف كيف يخضع لهذه العقبات وبكافح معها
مدة طويلة لكي يسيطر عليها جميعا . ولعل أحسن المرتجلين وأصحهم من
أمثال ديموستين قد اضطروا إلى غزو موهبتهم والتسكن منها .. وأولئك
الذين يتمتعون أصلا بهذه الموهبة لم يستخدموها استخداماً سليماً إلا بعد
أن جاهدوا في صبر طويل ليتمكنوا منها ... مثال هذا سيزار فرانك الذى
ظل راجعاً خلال ربع قرن من الزمان بعد انتصاراته الأولى ، وكان في
هذا أشد حكمة من « سينيه » ، الذى أفاد من موهبة سهلة ولم يفعل شيئا
يخلده الزمن » (٧٤) .

يعتبر سترافنسكى — خطأ أو صواباً — ثوريا ، ومع هذا فما من أحد يشك في جرأته .. ومع ذلك فما من أحد أيضاً أصبح أكثر منه نبيا بشر بحكم الإرادة . « من منالم يسمح أبدا أن الفن شيء آخر غير ملكة الحرية ؟ .. إن هذا النوع من الكفر ينتشر انتشاراً واسعاً وبنفس الدرجة لأن الناس يعتقدون أن الفن شيء خارج عن النشاط الشائع ، لكن لا يمكن — لا في الفن ولا في غيره — أن نبني شيئاً على أساس ضعيف ؛ فالشيء الذى يكون على العكس من السند الأساسى لا يمكن إلا أن يكون على العكس من الحركة . وفيما يخصنى أقول إننى أشعر بنوع من الرعب عندما أشرع في العمل وأجد نفسى أمام ما لا نهاية له من الاحتمالات ، وأشعر بأن كل شيء مسموح به لى .. فإذا كان فى استطاعتى استخدام كل شيء .. الطيب والردىء على السواء ، وإذا لم يكن هناك ما يجعلنى أقاوم شيئاً ما ، لأصبح أى مجهود أقوم به عديم الفائدة ، إذ أننى لا أستطيع أن أشيد شيئاً على لا شيء ، وكل محاولة تصبح هكذا عديمة القيمة . فهل أنا مرغم إذاً على أن أضيع فى هوة الحرية هذه ؟ ، لا . . فلكى يتخلص من هذا الدوار تجده من ناحية يتعلق بأهداب الموضوع ، أى بضرورات الشيء الذى يقوم بعمله ، ومن ناحية ، أخرى يخلق لنفسه قواعد معينة . وفى هذه الحالة تنحصر حريتى فى التحرك فى إطار الضيق الذى حددته لنفسى وبنفسى ، ولكل مشروع من مشروعاتى . بل وسأقول أكثر من هذا : إن حريتى تكبر وتعمق كلما حددت حدود مجال علمى تضيقها ، وكلما أحطت نفسى بعقبات أكثر عدداً .. وكلما فرض الإنسان على نفسه قيوداً ، تحرر من هذه السلاسل التى تقف فى سبيل تفكيره .. وكلما فرضت الرقابة على الفن ، وكلما حددت حدوده واعماله ، ازداد حريته ، (٧٥) .

ماهى إذاً مآثر هذه القيود وتلك الحدود ؟ .. ما محاسن هذا الخضوع ؟ .. ماهى ؟ .. هناك جملتان تلخصانها إنه « كلما رفع عني قيد حرمت من قوة

وتحكم القيد لا يوجد إلا للحصول على دقة التنفيذ . وكان ليوناردو دافنشى يقول إن القوة تتولد من الضغط وتموت بالحرية . «والذى لا يبالي يفخر بعكس ذلك ويقضى على الضغط ، يحدوه في هذا أمل ضائع في أن يجد في الحرية أصل قوته ، فلا يجد فيها إلا تحكم النزوات وفوضى الأهواء» (٧٦). ولكيلا نتحدث مثلاً عن أعمال سترا فنسكى نفسه ولا عن آخرين غيره كثيرين — ابتداء من مقطوعة «فن اللحن المتكرر» لباخ — هل يظن أن رافيل في دور «الكونشرتو من أجل اليد اليسرى» فقد شيئاً ما لأنه قلل من وسائل التنفيذ؟ أليس العكس هو الصحيح؟ «إن الضغط وتضييق إمكانيات التعبير في عمل فنى يصوره عازف بيانو أكتع يركز لدى رافيل جميع القيم وجميع أنواع الجرأة وجميع قوى الشعر الرقيق» (٧٧).

لقد كان من الضروري قطعاً تنفيذ هذه الأسطورة الخبيثة التى تقول بوجود حرية دون مقاييس أو حدود ، لكن من الضروري أيضاً أن نحفظ بموقف معقول وألا نلتقل من إفراط إلى إفراط . فليست كل القيود سليمة ، وليست جميع النظم بمواتية لإطلاق الحرية الحقة ، ولكي نبقي في مجال الفنون نقول : «إن من المؤكد أن الفنان في حاجة إلى حرية يتحدد هو فيها ، لأنه يبدع شكلاً . فعبقريته الخاصة ، يخصصها الوحي ، تود لو تصادف ملابسات ملبوسة واضحة قدر المستطاع ، فهو يصنع من العوائق المادية ضرورة جمالية ، ولذا يتعين عليه الانتصار عليها بعد أن يكون قد جعل منها مثيراً ، ومن نفسه لاعباً فناناً ، لكن يجب أن تكون هذه التحديدات هي بعينها التى تحدد الحالات المختلفة طبقاً لتباينها الحقيقي ، فالتقاليد التعسفية ، التى تكون غريبة على المحتويات الفعلية لكل حالة قد تؤدي إلى تنفيذ أعمال متكررة دميعة ، وقد تقضى في الحال على خصب الاختراع لدى المبدعين . فليس إذاً من المقبول أن تتعدى القيود حدود مجال البرنامج الواضح بحيث تتطلب صميغاً معينة للأسلوب» (٧٨).

فاواقع أن إرغام الفنان على أن يكيف نفسه بمبادئ غير جوهرية ،
تؤخذ على أنها مقدسة وتعتبر كأنها «قوانين أبدية للجمال» لن يؤدي أبدا
إلى فن حى تعبيري ، بل يؤدي إلى الجفاف والتقليد الأكاديمي العتيق . لهذا
لا يكفي أن يقلدقوانين الماضى لكي يخلق عملا جميلا ، ولا الأشكال المصرية
القديمة أو الرومانية القديمة ليخلق عملا فنيا ذا موضوع ديني . ولقد رأينا
هذا مثلا في أعمال مدرسة «بيرون» . ودون أن نذهب في هذا إلى حد
بعيد نقول كم هناك من تشويه وجود يرجعان في تاريخ الفنون إلى القواعد
التي كانت تفرضها قاعات الفن التقليدية أو هيئات الحرف أو التقاليد ؟ ..
وكم من مرة — رغم مايقول فينشى — مات الفن من القيود واختنق لعدم
وجود الحرية ؟ ..

هكذا نرى أن القيود ليست حلوة بالنسبة لجميع الناس ، ولا في جميع
الأحوال ، فغالباً ما تؤدي إلى نتائج عكسية لا تتفق وتلك التي يتوقعها
جيد وفاليري وآخرون ، ولطالما ندد بها كأوديل قائملا : «يلوح أنهم يريدون
القول بأن الضغط في ذاته يضطرنا إلى إجراء رقابة أكثر شدة ، وإلى عدم
الاكتفاء بأول تعبير يطرق الذهن ، وبأن هذا يرغمنا على رسم شكل أشد
ثباتاً وأكثر صلابة وأرفع فنا .. وهنا أنكر تماماً قيمة الضغط ، لأن قيد
القافية كما يمارسه شعراء البارناس يضعف قوة البحث عن ألفاظ اللغة لدرجة
ضخمة ، وهنا يضطر الشاعر إلى أن يتبنى أشكالا تتكرر تكراراً رديئاً
وإلى أن يقنع بما يأتي إليه وبأشكال ثابتة يستخدمها لأنها أكثر سهولة من
غيرها . فالقوافي مثلاً ليست وفيرة في النسخات التي تعتبر جميلة بوجه خاص
بالنسبة للأذن ، فالمقاطع التي تخرج من الأنف مثل « أن ، و «أون» و «أين»
تجد فيها قوافي لا حصر لها ، في حين لا تجد أية قافية في النهايات الجميلة مثل
« أميل humble » و « بورپور pourpre » ، وسامبل simple .. » (٧٩)

وأخيراً — وهنا ندخل في أعماق الأموز — يجب أن تسكون التقاليد

المفروضة على الفنان ذات طبيعة خاصة تسمح له بأن يوجد التوافق بينها وبين استعداداته الذاتية . لا تذكر هنا المحاسن التي قدمتها قاعدة الوحدات الثلاث للشاعر المسرحي راسين، ولا القاعدة التي كانت ترغمه على تصنيف أبيات الشعر ذات الاثني عشر مقطعا بالقوافي « الجافة » ، ولقد لعبت هذه القواعد التقليدية ولا شك دوراً عظيماً في تدهور الفن المسرحي الكلاسيكي . لكن ما من شك أيضاً في أنها عملت منذ أيام راسين على إضعاف نغم انصف بكثير من الحرية . . . هل تحاول أن تفرضها مثلاً على كلوديل ؟ ما زال الأمر هو أن نعرف ما إذا كانت طبيعة القيود هي أن يصبح الإبداع غثاً أو أنها تعاون في مساندته وفي تحديد أسسه الأولى . لا يكفي هنا القول بأنها يجب أن تشبه قواعد اللعب التي ينصرف إليها كل فنان انصرفاً حراً، بل لابد أن نضيف إلى هذا أن من الضروري أن تصبح هي في نفسه بمثابة قانون حي للعمل والتقدم ، وأن تضفي على فنه الذي يمارسه هو طبيعته هو، وأن تندمج بهذه الطريقة في كيانه الإبداعي، وأن يوجد التوافق بينها وبين طبيعته هو في يسر وسعادة ورغبة ، وبالاختصار فإن « القواعد لا تساعد العبقري إلا بقدر قابليتها للتوافق ورغباته العميقة بصفته إنساناً ، وإلا بقدر كونه إنساناً حياً تعمل هي على إذكاء حيويته وحساسيته » (٨٠)

وقد يوافق أشد أنصار النظام تمسكاً بهذه التحفظات التي ذكرناها ، لكنهم يلجأون أحياناً إلى الدفع بطريقة التعبير عن فكرتهم دفعا شديداً بقصد إجادة محاربة خطأ ما غير أن أعمالهم تدل على أنهم كانوا يتمتعون بكل حرية داخل قيودهم الاختيارية ، وعلى أنهم أخذوا نصيبهم من الصراحة والحرية عندما أرادوا هذا . وهم لا ينكرون خطر القيود التي تفهم على حقيقتها ، فعندنا فاليري مثلاً يقول : « إن إبداعاً موسيقياً ما لا يهبط إلى مستوى مجرد الملاحظة ، كما سبق ، واعتقد كثيرون جداً من الناس الذين عملوا في جفاف وجعلوا من القواعد قواعد سخيفة ثم أثاروا نتيجة

لهذا ردود فعل فظيعة » (٨١) . ولا يجهل فاليرى نفسه مع ذلك تباين
الطبائع الفنية ، فهو الذى يقول أيضا : « أما عن نفسى فأنى أعتقد أن جميع
الناس على حق ، وأنه يجب أن يعمل كل كما يريد » (٨٢) .

غير أن تعبير « يعمل كل كما يريد » لا يعنى أن يعمل بأى طريقة كانت .
وكلوديل إذ يطالب فى قوة شديدة بحقوق الناس فى الحرية لن يذهب إلى
هذا الحد ، وصحيح أنه يصرح بقوله : « إنه لا ينبغى أن نعمل متعمدين ،
فالفنان الذى يبدى انتباهه إلى فنه ، مثله مثل البهلوان الذى ينتبه إلى قدميه .
وآلهة الشعر عذارى طاهرات ينفرن من الشدة ويتلخص مذهبي فى الشعر
فى هذه الحكمة القديمة : لا تقف فى وجه الموسيقى . دعها تلعب وحدها .. أعد
نفسك لكى تأتى » (٨٣) . ومع هذا فكلوديل لا يكتب جزافا ؛ فقد كتب
كتاب « فن الشعر » على أسس وقوانين استقاها ليستخدمها هو طبقا لمتطلبات
عبقريته . أضف إلى هذا أنه ، وهو مؤلف « الرأس الذهبى » لا يمكن أن
يكون قد استطاع كتابة هذا المؤلف إن كان قد « منع » موسيقاه من الخروج
بدرجة أعلى قليلا من تلك التى سمح لنفسه بها . فليكن النظام إذا ذاتيا فرديا
وتلقائيا كما يراد ، لكن لا بد من النظام كنظام . وكما قال فاجنر على لسان أحد
شخصياته فى نهاية « أستاذة الغناء » : « كون لنفسك قاعدة ثم طبقها » .
لكن لنفرض كذلك أنه قد لا يكشف الفنان عن قاعدته هو إلا بعد أن
يكون قد طبقها . . .

مصادفات سعيبة

لا يكون العمل خصبا إلا لدى الفنان الذى « يضم شيئا بين أحشائه »
كما يقال . . . ويمتلك كنزا داخليا يستمد منه ، وموهبة للتعبير عن مشاعره
بلغة معينة . ولن تكون العقبة خلال العمل ذات فائدة ، ولا الضغط وسيلة
للحرية ، ولا الصعوبة وعدا بالجمال ، إلا بالنسبة إلى روح جبارة لها قوة

الانغماس في الكفاح . إننا نتجه عن طريق هذه الزاوية الملتوية نحو اللامنطقي باعتباره أصل كل إبداع ، وما هو غير شيء يستحيل شرحه أو إنتاجه ... إنه الشيء الذي نسميه في لغتنا الدارجة : الوحي أو الإلهام .

إن العمل الكلاسيكي في نظر « جيد » هو ذلك الذي لا يتصف بالجمال إلا لأنه يحوى رومانتيكية يكبح الفنان جماحها ، فإبداع هذا العمل يتطلب إذن ضرورة كبح الجماح ، وضرورة وجود قوة جارفة تستطيع ذلك . ولقد كان نيتشة يؤكد أنه لولا أن العناصر « الديونيسية » تنبض في قلب الفنان نبضاً شديداً ، لاتصف النظام « الابوليني » بمحمود وبرود قاتلين . رغم هذا فالامنطقي الذي نتحدث عنه هنا غالباً ما يظهر كما لو كان متواضعاً يأتي تحت ستار المصادفة ، على أن التنفيذ يحتفظ للفنان بمفاجآت عجيبة ومصادفات مشرة لا يتوقعها . ونظننا قد اقتنعنا بهذا فعلاً . ونسأل ألا يجوز أن تكون « موجة الشعر » إذا شققة الحظ السعيد ؟ . ألا يمكن أن تحتوى العبقريّة بما تتصف به من صبر طويل على حظ طيب ؟ ... إن هذا هو رأى فاليري : ما نجاح العمل الفني إلا نتيجة اشتراك بين المعجزات والجهود الإرادية » (٨٤) .

وإذا بحثنا الأمر بالنسبة لادجار بو ، شعر نابضيق يرجع إلى أننا نتناقض وإياه ، فهو يقول في نص شهير له إن مولد العمل الشعري لا يمت بصلة ما بما هو غير مفهوم أو غير متوقع . إن الحقيقة كلها قائمة في هذا ... في أن العمل الفني يتم بيد طويل ، بالبحث والحساب الدقيق المنظم ، حسب رأيه ، فهل نصدقه ؟ إنه يقول إنه كتب قصيدة « الغراب » بهذه الطريقة التي يقول عنها : « أريد أن أثبت بوضوح أنه ما من عنصر مشترك في تكوينها يمكن تفسيره بالمصادفة أو البديهة ، وأن هذا العمل قد تقدم خطوة نحو نهايته في دقة وتدقيق منطقيين يتم بهما حل مسألة في الرياضة » (٨٥) .

ويحلل «بو» هذا التركيب المنتظم تماماً أمام أعيننا: كانت نقطة البدء فيه « رغبة في كتابة قصيدة ما ترضى ذوق الشعب والنقاد معاً ، . ومن هنا — على ما يظهر — كانت ضرورة استنتاج كل شيء ، كما يحدث في نظرية رياضية : كانت ضرورة تحديد حجم القطعة « يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة » ، وتحديد الأثر الذي ينتج عنها بحيث تكون « موضع تقدير عالمي » ، وإعداد موضوع الحزن الذي لا يفصل عن جمال القصيدة ، واستخدام « اللازمة المتكررة » ، باعتبارها « الركيزة التي تدور الآلة كلها حولها » ، وكلمة « هيات » التي تفرض نفسها بفضل نغمتها ذات الحنين ، والغراب الذي توضع في فيه هذه الكلمة ، والموت الذي يبرر وجودها . . . وأخيراً الحب . . . حتى نبكي الموت . . .

وفي إطار هذه العوامل الدقيقة تكونت فكرة القصيدة كما يقول، ولسوف يكون لدينا « عشيق يبكي عشيقته بعد موتها . . . وغراب يكرر استمرار هذه الكلمة : هيات . . . ثم كانت الوسيلة الوحيدة للربط بين العشيق والغراب أن تخيل أن هذا الغراب يستخدم تلك الكلمة ليجيب عن أسئلة العشيق . .

ونحن نتساءل : هل تكونت قصيدة الغراب حقاً بهذه الطريقة ؟ . . إن من حقنا أن نشك في هذا ، لأن من المؤكد أن الشاعر لا يجهل في أي اتجاه سوف تسير القصيدة التي يفكر فيها ، وقد رأينا أنه يعلم هذا لكن في بعض الغموض ، فهو لا يشك في أهمية كل المصادفات التي سوف يقابلها في الطريق ، ولا يتنبأ بالمخاطر الجذابة التي تعدها له عبقريته ، فيرتجل أولاً تحت تأثير فكرة أو عاطفة ، ثم يكشف عن نفسه بنفسه تدريجياً ، (٨٦) .

و « بو » حين يكتب « الغراب » يكشف عن نفسه فيجدها كما كانت منذ مدة طويلة ، لذا نعتقد أنه قد اختار موضوعاً وتفاصيل يجبها ، وقد اختار

رمزاً يحبه هو كذلك ... لكن الموضوع والتفاصيل والرمز هي التي سبق لها أن اختارته هو أولاً. دليل هذا أن القصيدة تعكس عقده النفسية وكل ما يستولى عليه من أوهام ، ودليل هذا أيضا أن هناك قصائد أخرى صدرت عن قلبه في نفس الوقت الذي صدر عنه « الغراب » ، ويفوح منه عبق نفس الضجر ونفس العمق في الألم . بهذا تكون صورة « الغراب » قد ترددت على نفسه ومخيلته من قبل ، ويصبح التعليل الذي يعطى به « بو » مولد « الغراب » أشبه ما يكون بالتبريرات التي يعرفها جيدا أطباء الأمراض النفسية ، وهي وإن كانت صحيحة ، إلا أن تفسيرها يرجع إلى حالة القلق والغشيان التي تحدث دون أن يكون لها تعليل مباشر (٨٧) هكذا . كما هو الشأن في أي مجال آخر — تتم المرحلة الأولى من العمل في الظلام لاشك في هذا ، وبأخذ كل من العمل والمصادفة على عاتقه ما تبقى .

لقد كان ه . فوسيرن عالما كبيرا بأسرار فن التصوير . إنه شرع في كتابة « نظرية الحدث الطارئ » : ولولاه لما علمنا شيئا عما ندين به لهذه الكنوز غير المتوقعة التي يملها العلم فجأة ، أو التي تكتبها ريشة مليئة بالثروة ، أو تلك التي تقذف بها فرشاة على لوحة مرة بعد أخرى ، فنقترح فكرة ما ثم تدفع باللوحة والرسم والتشكيل بالخضر في اتجاه لم يكن يتوقعه الفنان نفسه . إنها كثيرة هذه الكنوز لدى أسرة الخياليين الذين يرون ما لا يراه الآخرون . . عديدة لدى سادة الفن الذين يتمتعون بروح المجازفة كما يفعل بيكاسو اليوم . ألا يحكى أن مكس إرنست كان يحك لوحته على الأرض ويستخدم ما تقدمه له المصادفة الرئيسية نتيجة هذا الاحتكاك بين اللوحة والأرض لبنى خيالات شيطانية مذهلة . ؟

هكذا أسطورة الفنان اليوناني « الذي كان يقذف بقطعة من إسفنج مبلل بالألوان فوق رأس حصان صوره ، ولم يكن قادرا على تصوير الزبد في فمه ، إلى أن فقد الأمل في هذا . كانت هذه الأسطورة ذات مغزى

عظيم . . . فهي تعلمنا أن من الممكن إنقاذ كل شيء في اللحظة التي نعتقد فيها أن الأمل قد فقد منا في الحصول على شيء ما . . . تعلمنا هذا رغم أوفنا . وليس الأمر هكذا لحسب ، بل هي تدعونا أيضاً إلى أن نفكر في موارد المصادفة . لكننا بهذا نقف موقف المعارضة من نظرية التلقائية الذاتية والآلية ، في حين أننا بعيدون أيضاً عن الخطوات السديدة التي يخطوها العقل ، فنحن هنا كآلة تسير ، ويتكرر فيها كل شيء ويتراكم ، ثم يحدث فيها حدث طارئ . نجهله تماماً . . . ويضطرنا إلى أن ننفي في شدة قاطعة وجود نوع من الحياة لا نعرفه . وجهلنا هذا يتعلق بالتقابل بين هدف واضح وقوى غامضة لا نعرفها . لكننا نعرف أن الفنان يتقبل ماتقدمه له الطبيعة وكله اعتراف لها بالجميل ، فيستولى على المنحة المقدمة في مهارة ورشاقة ليخرج لنا منها حلماً جديداً . يقال عن « هوكوزاي » إنه أتى يوماً بلفه من الورق فرشاً على الأرض ثم سكب عليها إناء مليئاً باللون الأزرق ، ثم غمس أقدامه في الإناء مليء بلون أحمر ، وأخذ يروح ويجيء بها فوق لوحته بحيث ترك الديك آثار أقدامه فيها . . . فخرجت لوحة رأى فيها الناس جميعاً أمواج نهر تسوتوا ، وهي تحمل أوراق أشجار الخيزران وقد احمر لونها من من فعل الخريف » (٨٨) .

ويفيد الشاعر بدوره من هذه المصادفات السعيدة التي يقدمها له القدر ، وهي مصادفات تأتي فجأة لتربط بين الفكرة الثابتة الأولى وضرورة فنية ما أو تأتي لصالح نداء يطلقه نغم ما ، أو لمصلحة تركيب لفظي ما ، وأحياناً بحكم القافية وحدها . استمع إلى قول فاليري هنا : « الفكرة الغامضة . . . النية . . . الشعور التصويري الآخر . . . كل هذا يرتطم بالصيغ الثابتة المعروفة وبالموانع ذات المقاومة للأوزان التقليدية ، فتخرج من الارتظام أشياء جديدة وصور لا نتوقعها . . . إن هناك نتائج مذهلة لتلك الصدمة التي تحدث بين الإرادة والعاطفة من جهة ، ومن جهة أخرى مالا نشعر به من تقاليد متفق عليها » (٨٩) .

وقد تنجم الفكرة نفسها — وبالتالي بيت الشعر ومغزاه — عن ربط عشوائى . لذا قال عالم الرياضة هـ . بوانكاريه إن الشعراء ينتصرون علينا ، فالمصادفة لديهم تأتى بقافية ما تعمل على إخراج نظرية من الظلام . وبؤ من كوكتو على هذا القول ويجب أن يكرره ويضيف إليه معلقا : « إن هذه الكلمة تحوى عظمة تبلغ من القوة ما لا يسمح لى بتفسيرها ، فالحقيقة أننا إذا أخذنا فى البحث عن حصاة فى الأرض تشبه أخرى نعرفها ، فمن الجائز أن نعثر على كنز » ، (٩٠) . . . ويجب بطبيعة الحال أن نفيد من هذا الكنز كما يحدث حين نصقل جوهرة ما . ولقد قال ريفردى كذلك : « إن الفن يبدأ حين تنتهى المصادفة ، ومع هذا فإن كل ما تجلبه المصادفة يضفى عليها ثروة جديدة . . . ودون هذه المصادفة بصفاتها مصدراً لن تبقى إلا القواعد الثابتة » ، (٩١) .

هذا والقول بأن الشعر يصبح عبارة عن مجموعة قواعد فحسب دون تلك الكنوز التى ندين بها للمصادفة أمر يعنى المساواة بين المصادفة والوحى . يلوح هنا أن سترافنسكى لم يتردد فى إقرار هذه المساواة حين قال « إن المبدع الحق لا يحتاج إلى الجرى وراء شىء يبحث عنه ليكتشفه . . . لكن المعروف هو أن الذى يثيره دائماً ويدعوه للعمل هو أقل حدث يسترعى انتباهه . . . حدث يقود عملياته ويوجهها . . . فإن انزلقت إصبعه مثلاً ، التقط هذه الانزلاقة العشوائية واستخرج منها فائدة أو استبان عيباً . والفنان لا يخلق الحدث الطارىء ، بل هو يلاحظه ليستوحى منه ، ولعل هذا هو الوحى الوحيد له . . . فؤلف الموسيقى يبدأ فى تأليف دوره كما يبحث الحيوان عن شىء يأكله ، ونحن نبحث وننتظر . . . نبحث عن لذة تقودنا ، توجهنا فى هذا حاسة خاصة . . . لكننا قد نصطدم فجأة بعقبة مجهولة ، فنشعر بصدمة تعمل على إخصاب قدرتنا الإبداعية . » ويضيف قوله إن هذا التعاون الذى تقدمه المصادفة غير المتوقعة ملئء بإمكانيات لم تكن قائمة ولم نبحث عنها

« وهى تأتى فى مياعاها لتخفف من جفاف ما قد يكون جافا فى الأعمال الصادرة عن إرادتنا الهادية » ، (٩٢) . هكذا كان موقف ريفردى على وجه التقريب .

اسكن ما من داع يدعونا إلى أن ننسب إلى مؤلفينا أقوالا لم يشاءوا قولها يوماً . إلا أن ذكر المصادفة وحده فى شرح الإبداع الفنى أمر معناه أننا نضع الإبداع موضع ما لا يقبل التفسير لا أكثر ولا أقل . على أن أحسن ما يمكن أن تقدمه المصادفة للفنان هو أن تقترح عليه فحسب ، وعليه بعد ذلك أن ينظم ويؤلف ويكون . لذا لن تكون هناك مصادفات سعيدة إلا بالنسبة لرجل يعرف كيف يلتقطها ويفيد منها . مثال ذلك عندما كان « فليمنج » يبحث عن صندوق فى معمله ، ولاحظ فى أحد صناديقه أن زرع ميكروب التقيح قد ذاب بفعل العفن المتكون فوق سطح الإناء . ثم ذهب يشرح لزميل له هذه الظاهرة فلم يحصل من زميله هذا إلا على نتيجة غامضة حيث قال له : « نعم هذا شيء هام » .. لكن فليمنج رأى فيه أكثر من هذا . . رأى فيه ظاهرة خارقة للعادة جعلته يترك كل أعماله الأخرى ويشرع فى دراسة ذلك الفطر الضئيل الذى يوقف عمل البكتريا الخطيرة . وكان أن اخترع البنسلين من المصادفة ، تلك المصادفة التى تقدم للإنسان فرصته الأولى ، ولو أن العبقرية نفسها هى التى عرفت كيف تستوضحها وتفيد منها لتستخدمها .

وليس الأمر فى مجال الفن بمختلف عن هذا . ويعلق سترافنسكى على هذه الحقيقة فيقول : « إن القدرة على الملاحظة والإفادة من مزاياها أمران لا يتمتع بهما إلا من كان يمتلكهما أو . . على الأقل فى المجال الذى يعمل فيه ، وإلا من كان يتمتع بثقافة مكتسبة فى مجاله وبذوق طبيعى فيه . . إذ ما هو الشيء الذى يوجه اختياره ؟ . . إحساس غامض وغريزة ينبع منها هذا الذوق باعتباره قدرة تلقائية سابقة للتفكير » (٩٣) . وتصبح المصادفة

هكذا — حكمها حكم العمل والصعوبات والقواعد — موجهاً يوجهنا من جديد نحو أهم شيء : ألا وهو الموهبة .

على أن المادة والعمل ومقابلة المصادفة كلها أمور ليس من شأنها اقتراح الحل المطلوب إلا على ذلك الرجل الذي يتمتع بالموهبة . لا بد أن تكون قد ولدت نحاتاً لكي تميز وتفهم ما تقترحه عليك الشرايين . ولا بد أن تكون موسيقياً أصلاً لكي تفهم ما تسمع من نغمات غير سليمة وتقدر العلامة التي تخرج من هذه النغمات . ومن الضروري تماماً أن تكون قد ولدت من رجال المال لكي تسكتشف من خلال تطورات السياسة العالمية ما سوف تكون عليه أحوال المال من ارتفاع أو احتمال هبوطه (٩٤) . هكذا نجد القدرة بادية ذي بدء . . إن امتلكها الفنان بشكل من الأشكال كان على الدوام فناً موهوباً .

الفصل الرابع

المادة والصورة

يؤدي العمل المستوحى أو الموحى المصطبغ بالعمل الشاق ، كما وصفنا مسالكة ، إلى إنتاج شيء ، هو العمل الفني ، سواء أكان هذا العمل بناء أم لوحة ، أم تمثالا ، أم قصيدة شعر ، أم قصة ، أم مقطوعة موسيقية . هذا الشيء لا يخلقه الفنان من لا شيء ، بل إنه يستخدم المواد الأولية ، ينظمها ويرتبها ويخضعها لفكرته ، كما يفعل العامل حين يصنع قطعة من أثاث ، أو صانع أواني الفخار حين يشذب جرة . وهكذا يصبح صنع العمل الفني دائما ، من بناء ونحت ورسم وتأليف مسرحية أو سيمفونية ، وتنظيم خطوات رقصة أو باليه . . . يصبح بمثابة إملاء صورة معينة على مادة معينة .

عنصرانه متميزانه بغير أنهما لا يتفصلان

هنا نحن أولاء نرى القارئ وقد رفع حاجبيه عجباً . . . وهو يقرأ كلمتي المادة والصورة ، أو نراه يتسم ابتسامة ساخرة تبعث إلى فمه بالثنايا . . . إليه ؟ ماذا . . . هل نعود إلى المناقشات المدرسية العقيمة . . ؟ هكذا نتساءل : ألم تفقد هذه المناقشات معناها وفائدتها بعد أن ندد بها ديكارت ، واستهزأ بهامولير وتركتها منذ زمن بعيد علوم الطبيعة ؟ . . . أم ضرورة بعد هذا لتفهم الفنون الجميلة ؟ (١)

لا بد أن تكون هناك ضرورة حقاً . . ما دمنا لم نتمكن من الاستغناء عن هذه المناقشات إلا بصعوبة ، ولم يظهر حتى يومنا هذا إلا القلائل من مؤرخي الفن ، ومن علماء الجمال بنسبة أقل ، ممن استطاعوا تجنب هذين

العنصرين التقليديين : المادة والصورة . ما من داع إذن لأن ندهش . .
ففسكرة المادة والصورة فكرة لم تصنعها الفلسفة ، ولم يطبقها أحد على أمور
الفن تطبيقاً جزافياً أياً كان ، بل إن مصدرها الفن . لقد فهم أرسطو حين
نظر إلى الفنان والعامل وهما يعملان ، ألا ينحصر أى نشاط يرمى لصنع
شيء ، في إضفاء صورة معينة . ؟ هكذا يصبح التمييز بين الصورة والمادة
جزءاً من علم الجمال ، لأنه إذا كان العلم قد ألقى جانباً بهذين العنصرين فالفن
إذ يعود إليهما ، يكون قد استعاد ما كان مملوكاً له .

ثم إننا نسأل : هل يصبح ضرورياً على الأقل ، لكي نستخدمها
استخداماً سليماً ، أن نضفي على التمييز بينهما معنى جديداً . كثيرون هم الذين
يرون هذا ومن بينهم « فوسيون » حين يقول : ما زالت تلازمنا المتناقضات
القديمة بين الروح والمادة ، وبين المادة والصورة التي يلازمنا فيها التضارب
بين الصورة والمعنى . إن كل من يريد فهم شيء من الصورة لا بد وأن
يتخلص أولاً من هذا التناقض « لماذا » ؟ لأن رائحة علم ما وراء الطبيعة
تفرح منها وبأسوأ ما فيه وبأشد عيوبه ، في حين أن علم الجمال يريد أن يكون
« علم مشاهدة وظواهرية بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . ثم إن من الضروري
بوجه خاص أن نعترف « لا بالكيفية التي تتجسم بها الصورة إن صح القول
فحسب ، بل كذلك بأن الصورة تكون دائماً تجسماً في ذاته » (٢) .

ولقد تحدث فوسيون حديثاً رائعاً عن حياة الصورة المجسمة في المادة
ويدين له هذا الفصل من الكتاب بكل شيء تقريباً ، ولعل من الخسارة أن
أرسطو لم يقرأ إلا قليلاً جداً من تلك ، ولو أنه فعل هذا لعرف أن تعليم
ستاجيريت وبداهاته الشخصية تتفق معه في كل النقاط . هذا وليست المادة
والصورة عند أرسطو إطلاقاً ، كما سيكون مستقبلاً ، وحدات قائمة بذاتها
« نقصد كائنات غامضة تختفي وراء المظاهر ، بل إنها بالأحرى أدوات تحليل
تقابلها ناحيتان من الواقع الحقيقي ، هذا بالإضافة إلى أن الفلسفة لم تدع يوماً

أنهما « متعارضتان » أو « متناقضتان » ، فهي تعرف هي الأخرى أن الصورة تجسيم دائماً ، والمادة والصورة في ذهن الفيلسوف لا تقبلان التعارض ، بل ولا تقبلان الانفصال بينهما ، فهما تكملان إحداهما الأخرى ، ولا يمكن أن تعيش إحداهما في عزلة عن الأخرى ، فلا مادة دون صورة ، ولا صورة بلا مادة . والمادة التي لن تكون إلا مادة — نقصد المادة الأولى التي تحدث عنها المدرسون تصبح إمكانية خالصة لا تتمتع بوجود ذاتي خاص بها ، ولن تكون في ذاتها إلا العدم .

والشيء الذي يسمى باللغة الدارجة مادة له في الأصل صورة ، فهو أصلاً هذا أو ذاك . لكن لا بد لنا أن نزيد من تأكيد هذه الحقيقة حتى نكون مخلصين لأرسطو . فالمادة والصورة شيئان لا ينفصلان لحسب ، بل يعتمد كل منهما على الآخر . ويمارس كلاهما على الآخر تأثيراً ؛ فمادة ما لن تكون ما هي عليه دون صورة ما ، كذلك لن تكون صورة ما هي عليه دون مادة ما . ومن غير الممكن إلا في الصناعة أن نسكب في نفس القالب رصاصاً أو جبساً ، أو أن ننحت صورة مطابقة لأخرى في الرخام أو في الخشب . وتصبح الصورة فردية عند الكائنات الحية طبقاً للمادة وبدرجة أعلى ، فإن الروح بصفتها الجسد لا ترتبط به لحسب ، كما يرتبط بيمين بآخر بسلسلة تربط بينهما ، بل إن الروح تخترق الجسد وتشكله بصورتها ، في حين أن الجسد بدوره يسعى إلى الروح ليشكلها بصورته ، بحيث أغدو وقد أصبح جسدي صورة من روحي ، وروحي صورة من جسدي إن صح التعبير . وسوف نقدر في هذا حين نتحدث عن العمل الفني الذي يقترب من نواح عدة من الكائنات الحية ، بل وحتى من الكائنات البشرية حيث تتجسد الروح في الجسم . هذا ما كان يمكن أن يوافق بين أرسطو وفوسيون .

ولسوف نتحقق حالا من خصب هذه المبادئ وقيمتها الكبرى . ولنبين أولاً كيف توضح توضيحاً جديداً بعض الحقائق التي أثبتناها .

سابقاً ، ذلك أن التضامن بين المادة والشكل هو الذي يثبت صحة التماسك بين المذهب والتنفيذ ، وقد سبق أن قلنا إن من الممكن أن نكشف عن جديد ونحن نعمل باعتبار هذا من أثبت القوانين في علم الجمال . فلقد كتب آلان يقول : « إن السر الأكبر في الفنون وأكثرها اختفاء هو أن الإنسان لا يخترع بقدر ما يصنع »^(٥) فلا يمكن بالتالي إلا أن تتمثل لنا الأشياء تمثيلاً خاطئاً ... فلنكرر هذا—إذا افترضنا أن الفنان يدرك داخل نفسه الصورة المثلى لعمله الفني حتى يحققه بعد هذا في مادة ما ، وما من شك في أن النحات أو المصور يبدأ في فكرة ثم يسير في سرعة وثقة تتزايدان بنفس قدر معرفته بما يريد أن يعمل ، لكن ليست هذه الفكرة بأى حال صورة عقلية طبق الأصل أو نموذجاً عقلياً انطبع مقدماً بكل خصائصه ودقائقه ، للتمثال أو اللوحة التي يجرى تنفيذها .

ولن يكتشف الفنان الصورة أو يحددها إلا خلال عمله في المادة نفسها .
فالتخيل والرسم ، أو التخيل وتنفيذ البناء ليسا بشيئين ولا بفترتين من الزمن . وإدراك نمط ما موجود مقدماً على شكل شبح ، وترجمته بالتنفيذ ، أمر خيالي في ذاته * * .

وبتعبير آخر ، وكما ذكرنا آنفاً ، ليست فكرة الفنان هي بعينها التي

* انظر « أويايت علم الجمال » ص ١٥٥ . ولنذكر هنا كلمة بلزاك المعروفة : يجب على المصورين ألا يفكروا . والفرشاة بين أيديهم (العمل الفني المجهول . طبعة بلياد ٤٠٣) ولو أن بلزاك كان يريد أن يقول أصلاً إن على المصور ألا يشغل كاهله بالنظريات حين يعمل ، مادامت النظريات لا تحتوى في ذاتها خصاباً ، وما دامت خطيرة على فنه .

* انظر آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ٤٣ . لا ينبغي أن نترك أنفسنا فرسة للخطأ بقراءة تصريحات المصورين الذين يدعون أنهم لا يبدأون تنفيذ عمل ما دون أن يكون كل خط فيه قد حدد مقدماً في أذهانهم . وكان آنجر يقول إن على المصور أن يضم لوحته « كلها في رأسه » قبل تنفيذها ولسكنه كان يقول أيضاً « إن أطول فترة يقضيها للمصور البارح هي التي يقضيها في التفكير في لوحته كلها » . « الواقع أن تصوير اللوحة كلها ذهنياً جزء كبير من العملية التي تلخص في إيجاد شكل لها » . انظر جيلسون ص ١٦٨ .

تتحرك في عالم غير المحسوسات ، بل هي فكرة ملبوسة ، أو بتعبير أدق « فكرة تشكيلية تطابق تلك التي يتم التعبير عنها في الطبيعة باختراع أشكال متبلورة وأجناس نباتية أو حيوانية » (٣) . وهي تتفتح وتنمو في تسكتل وتتخذ صورة وتماسكا حال التماسها بالمادة ، ولا يمكن أن تصبح ذات وجود حقاً إلا بعد تجسمها في مادة تقبل هي حدودها وتقبل هي ما تعرضها عليها وتضم ما تحويها من مزايا .

يذكر أن ناقداً أخذ يهنيء أوسكار وايلد لأنه « ألبس فكرته أقاصيص طريفة » فرد عليه وايلد يقول : « يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية . ما من أحد يريد أن يفهم أني أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص ، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرة ، ومع كل فالمصور يفكر بالخطوط وبقع الألوان . وفنان البناء يفكر بالأحجام ، والشاعر بالكلمات والنغم والاستعارات والرنين . من أين أتى إذا جفاف الأعمال الفنية الرديئة وبرودها ؟ . من أنها نفذت تماماً بناء على رسم نهجي أجرى مقدماً ، كما يحدث عند تركيب إنسان آلي من واقع إنسان عادي . أما الأعمال الأخرى التي ينتجها الفنانون الحقيقيون فإنك تجد فيها حرارة الحياة وحركتها لأنها ولدت من نقطة حية أخذت تمتص المادة تدريجياً وتبنى جسدها .

لهذا لا يعرف المبدع عادة الشيء الذي سوف « يخلقه » قبل أن يخرج هذا الشيء من بين يديه . وهو لا يعلم ما سيكون عليه هذا « المخلوق » تماماً قبل أن ينتهي . وهو بنفسه يتابع ابتداء من مفهومه ، وقد استولت عليه الدهشة والذهول أحياناً ، يتابع تقدم الفكرة وتناسقها وتحولها كلما تحقق منها جزء ، وكلما اكتست باللحم وجرت فيها الدماء . وهو أول من تصيبه الدهشة حين يرى الوجه أو الصورة التي جاءت من النطفة الأولى بعد أن تكون قد سيطرت على المادة وشبهتها وأصبحت شكلاً ملبوساً بشيء له

وزن وإطار وأحجام . « والفنان كذلك ناظر متأمل في عمله الذي يتولد — هكذا يقول آلان . فبيت شعر جميل لا يتخذ أول الأمر شكل مشروع يتم بعد ذلك ، بل إنه يسير نحو الجمال ويراه الشاعر هكذا وهو في سبيله إلى قرضه » (٤) . ولكي يصبح التمثال جميلاً في نظر النحات الذي نفذه ، لابد وأن يكون هذا النحات كما قال فاليري قد ضرب « آلاف الضربات الرنانة البطيئة التي تؤدي إلى الشكل الذي سوف يتكون » (٥) . وهكذا يكون الإبداع كما يقول « بازين » هو « ذلك العمل البطيء الذي يتقدم نحو رسم تقربي سبق وجوده فيها وراء الشعور ، فاللوحة التي يجري تصويرها لوحة لشعر بأننا نعرفها شيئاً فشيئاً ، دون أن نعرف أبداً مقدماً ماذا سيكون عليه وجهها الحقيقي تماماً » (٦) .

من هنا كان الخطأ القائل — إن أردنا أن نعبر في دقة تامة — بأن العمل يمكن أن يكون قدره دون الفكرة وبأن تنفيذه أقل قدراً من تصوره . ذلك أنه ما من أحد أقدر من الفنان نفسه على رؤية نقائص أعماله ، ومن هنا كانت أزمات اليأس التي تصيبه ، ومع ذلك فقد قال القصصى « كورتلين » رغم أنه لم يكن رومانتيكياً . قال « إن واقع الفنان الحقيقي ليس في أنه يتأمل فيما يفعل ، بل في أنه يقارن ما فعل بما كان يريد أن يفعل ، وقد استولى عليه الحزن خلال المقارنة » فهو إذ يقارن ما صنع بمثل أعلى للكمال يحمله بين طياته ، لا يستطيع إلا أن يصب اللعنة على ما لم تتمكن عبقريته من أن تفعل . لكن مقارنة العمل الفني الذي يكتمل بفكرة كانت تشغل فكر الفنان مقدماً أمر يعني الاستحالة والهرأ ، لأن هذه الفكرة لا تعتبر شيئاً خارج العمل الذي تبحث هي عن نفسها فيه لتكشف عن نفسها بنفسها .

فكل ما يملك الفنان التحقق من وجوده هو أن العمل قد نجح أو أخفق

جزئيا أو كلياً . على أن التنفيذ الهزيل هو الذى يدلنا على هزال الفكرة ، باعتبار الفكرة الفنية هى التى تؤدى إلى التنفيذ ، فإن لم تكن كذلك فهى غير موجودة أو لا قيمة لها . لا داعى لإذ أن يمتدح لنا البعض نتيجة لهذا تلك المظنة المزعومة لمذاهب أو مفاهيم ما دام التنفيذ يقف أمامها وقفة تتقدم فيها قدرة الفنان على تطبيقها . ولا داعى لأن يقول لنا الفنان إذن : لن أكتب أجمل أبيان الشعرية ، . . آه . . لن أصور لكم أحسن لوح حتى إلخ . . فما هذه إلا لغة من لا إرادة لهم ، لغة الحالمين وضعاف النفوس ، لا لغة أهل الفن .

جمال المادة

إن «الصورة» كبدأ هو مصدر جمال الصورة ، فكلمة Forma «فورما» التى ترجمتها الصورة فى اللاتينية تعنى «الجمال» ، لكن ليس معنى هذا ألا تتصف المادة — أو على الأصح — المواد التى يستخدمها الفنان بالجمال ، لأن الذى نعينه بالمادة هنا ليس بالمادة فى ذاتها . . نقصد تلك المادة الأولى التى يتحدث عنها الفلاسفة والتى تعتبر شيئاً فى ذاتها ، بل هى المادة الملبوسة الحقةيقية ومنها الخشب والزجاج والبرونز والحجر إلخ . . . وهى هكذا مادة لم تشكل ، وفى نفس الوقت تقع فى إطار الوجود المستمر والوحدة والتحديد . وما دامت لها هذه الصفة فإنه يصبح لها جمال خاص بها ، يساعد إلى مدى كبير على إيجاد جمال العمل الفنى . ومن هنا كان حب الفنان لها ، ومن هنا أيضاً كانت قدرتنا على تعرف مهارته الفنية ، ولو جزئياً ، من الذوق فى اختيار المواد الجميلة ، وفى اللذة التى يشعر بها حين يحورها ويعمل فيها .

مواد جميلة . . . طبعاً تلك الأحجار النادرة والمعادن الثمينة التى يضفى عليها الجواهرى والصائغ قيمة ما عن طريق نحتها وصقلها ودقها وتركيبها

وتليعبها وغير ذلك من أعمال يقوم بها . وهكذا تصبح د للفضة فصاحة خاصة، فهي تحمل بين جنباتها أسراراً لا تدلى بها لأحد إلا إذا انتزعها منها انتزاعاً . والحقيقة أن بياض الفضة يمنحها مظهراً من اللبونة و يضيف عليها بروداً . لكن ما إن تأتى المطرقة لتدق لوح المعدن لتشكله ، حتى ترى ذلك اللون الشاحب وقد جاءت إليه الحياة وأخذ ينبض ، وتخرج من هذا الثقل المثلج حيوية وقوة واهتزاز إن إرغام المعدن على أن يرتعش تحت دقة آلة الحفر ، والعمل على إيجاد التقابل بين الفراغات والأسطح البارزة وبين البروزات الواضحة والأجزاء المتساوية وبين تقابلات الضوء فيما بين العلو والهبوط . . . كل هذا يضم سرا كبيرا . . . هو علة وجود الصائغ الفنان ، (٧) .

إن المعجون الملون هو المادة التي يستخدمها المصور أساساً ، وهي التي يعرفها المصورون منذ اختراع التصوير بالزيت في القرن الخامس عشر . وتميز هذه المادة في آن واحد بالسيولة وثبات القوام ، الأمر الذي يسمح لليد بتشكيلها كيف تشاء ، فهي ليست في ذاتها جميلة فحسب ، بل إنها تعطي الفنان كذلك إحراكات حسية لمسية وعضلية تكاد تكون مشوبة باللذة ، سواء أخذ هذا الفنان يفرشها على لوحته بفرشاة ويحكها حكاً خفيفاً أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين ، أو يلصقها على الاتساع بالسكين . يقول لنا ديلاكروا : « آه لو أمسكت بلوحة الألوان في هذه اللحظة . . . كم أتوق إلى هذا إننى أريد أن أفرش لونا دسما سميكا على لوحة داكنة أو حمراء . . . » (٨) .

واليوم تجرى بحوث في كل اتجاه . . . وصل بعضها إلى أن أوحى لأصحابها بأنه قادر على أن يحصل من المادة المستخدمة في التصوير وحدها على تأثيرات فنية ، دون أن يفيد من عنصر الشكل . يتحدث هؤلاء

المدعون عن « الفن المحسوس »، أو الفن الحام . ولقد أسمى أحدهم لوحاته « عجينة عظمى »

هذا حل متطرف للمشكلة من العسير أن يستمر ، ولكنه يدعو إلى الاهتمام، لأنه يلفت انتباهنا نحو صفات هذه اللوحة التي قدرها المصورون والهواة وامتدحوها بجمال عجبتها فحسب من منالم يتوقف أمام لوحة من لوحات المصور « شاردان » حتى ينسى هذا الغليون وذاك الإناء المنزلى، وذاك الصندوق الأزرق الذى توضحه لنا اللوحة ، ويعجب إعجابا جما بهذا الطعم اللذيذ الذى تفتشى به العين كما يفتشى الإنسان من طعم ما كول لذيذ ؟ إننا نكتشف بدورنا ما نشتهى وما يرضى شهيتنا إن الناظر إليها نهم يحب هذا الملمس الدهنى السميك، الذى يتشقق كما يتشقق إناء من خزف قديم مر عليه الدهر كما لو كان نبيذا طيبا معتقا إن مادة التصوير صلبة طويلة العمر كالمعدن ، لينة لينة كالنبات ، حية تثير الشهوة كالجسد » (٩) .

إن كلمة « المادة » كما تستخدم عادة تعبر ، لا عن الأجسام المادية وحدها بل كذلك كل ما يستعمل فى صنع شيء ما ، وفى كل ما يدخل فى تركيب شيء ما . فنحن نستطيع التحدث عن مادة موسيقية ، ونقصد بها النغمات الناتجة عن صوت إنسان أو آلة موسيقية : وهى نغمات جميلة فى ذاتها يطيب الاستماع لها حتى قبل أن تتشكل على هيئة دور موسيقى منتظم . فنغمة المزمار أو السكمان أو الأارغن أو النفير تبعث السرور إلى السمع ، كما تبعث السرور إلى البصر ألوان الزرقة والقرمزي والأصفر الداكن . والموسيقى رجل يحس بالسعادة عند سماع النغم ، ولذلك فهو يطلب إليها الكثير ويربدها طيبة ، واضحة لينة ، دقيقة . لقد كتب أحد معلمى الأطفال يقول : « من الضروري لفهم الطفل أن النغم الموسيقى عكس الصباح أو النغم الجاف الذى يطلقه تلقائيا . ومن الضروري أن تتوافر فى

تعليمه نغمات تكون على أكبر جانب من الرقة والسهولة المطلقة . لا بد أن نطالب بهذا دون هوادة. وإلى أن يستيقظ ذوق الطفل فيصبح قادرا على التفضيل . ولعل أول تدريب صوتي ينحصر في ، تسيله ، أو ، إن صح التعبير ، تنظيف سبطحه ، إن نحن أردنا أن نعر تحت القشرة الجامدة الخشنة على عجينة ناعمة غضة ، دهنية الملمس ، (١٠) .

وذوق المادة ذات الرنين الجميل في الموسيقى هو الذي يوقظ لدى الموسيق اهتمامه بتحسين الآلة الموسيقية ، ويقوم صانعو الأعواد والبيانو والأرغن ، وكذا الآلات المخترعة حديثا بهذا التحسين . والمعروف هنا أن «ليزت» و «شوبان» قد ظهرا في اللحظة التي انتهى فيها إيراد ، وبليل ، من صنع البيانو في شكله الأخير ، ويمكن اعتبار أعمالهما صورة عظيمة لقدرات هذه الآلة المدهشة . ولقد قيل هنا إن مجموعة أصابع البيانو هي التي تسيطر على وحى كبار مؤلفي الموسيقى ، وإن صوتها هو الذي خلق وظيفة الموسيقى كوسيقى (١١) .

وليس مثال البيانو مثالا وحيدا في نوعه ، إذ يلوح أن السكونشرتو ، لم يولد إلا من رغبة في إظهار قدرة الآلات والإفادة منها . وفي إطار هذه الحقيقة كتب كل من باخ ، وهندل و هايدن ، وموزار ادوار كونشرتو ليتم إيقاعها ، لا على بيانو كبير أو كمان عادي أو كمان كبير فحسب ، بل كذلك على المزمار ، أو على الناي ، أو القيثارة ، أو البوق ، أو النافور ، أو النغير ، أو الصور . . . ولذا كان في الإمكان أن يقدم الاوركسترا ، أنغاماً مميزة ، كتلك التي أشار إليها كل من برليوز ، ومندلسون . والمعروف أن عناصر الاوركسترا قد ازدادت خلال القرن التاسع عشر بعد أن انضمت إليه آلات السيلستا وبجوعة السكسوفون والاكيلوفون ، على يدى سان سانس في «رقصة الموت» كما انضمت إليه بعد هذا آلات كهربائية و «بطارية» حين تطلب إيقاع الجاز .

ولفنون اللغة مادتها الخاصة بها أيضا ، هذه المادة هي « الكلمات » ويقول فيكتور هوجو : « لابد أن تعلم أن الكلمة كائن حي » (١٢) . على أن الكلمة بالنسبة للأديب أو الشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد حقيقةً كاملة في معناها ، بل هي كما يقول « تيوفيل جوتييه » تحوى عددا معناها ، وعدا كونها كلمة في ذاتها . . . تحوى جمالا وقيمة خاصة بها ، كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد ولن تتركب على أساور أو عقود أو خواتم » (١٣) ، ولكل منها إذا صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق والنغم واللون والطعم . فهي إما ناعمة الملمس وإما خشنة ، إما ثقيلة وإما خفيفة ، قائمة أو صافية ، قاسية أو حنون ، والأذن هي التي تميز الكلمات وتذوقها وتقدرها قدرها باعتبارها صورا سماعية . لكنها بصفاتها صورا محرّكة تصبح من اختصاص الخلق والفهم وجميع أعضاء الجهاز الصوتي ويقول كلوديل « إن الشاعر يميز الكلام من واقع طعمه ، بفمه دون أن يتكلم » (١٤) . ويقول كذلك : « الكلمات كأنواع النبيذ ، تذوقها باللهة أو مؤخر الخلق ويظهر مقدمة اللسان وباللثة والشفاه » (١٥) .

وموهبة الأديب تتضح من طريقته في تذوق معنى الكلمات وتقدير قيمتها ، فهو ينتقيها ويقربها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها لا سدأ لحاجات فكرة يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة إظهارها . وبقصد تقويمها بعضها بالنسبة لبعض . ويعلمنا بيرلوى « أن الكتابة تعنى وضع الكلمة مكانها وأن معرفة الكاتب لطريقته في الكتابة تمكنه من أن يخلق من الصوت الرخو رنيناً . . . وتمكنه من أن يصدر من الحديد اللين رنيناً يرتجف كما لو كان يلقى عليه بطريقة صنعها هو لهذا الغرض » كان هذا السر عبقرية كلوديل أيضاً . وهو يقول : « علينا أن نؤدى زيارة لصانع الأحجار الكريمة . . . وسنجد عنده أحجاراً من كل لون ، يحضرها لنا في فراغ يده أو فوق قطعة من معمل أسود ! ! إن الجوهرى الصحيح هو الذى يداعبها كما يداعب الموسيقى أوتار الآلة . . . لعل هذه الحصة

ذات المظهر النافه هي التي تضفي الشعاع الساطع على العقد لجأة لقد انفجرت «كاسيويه» بكاء في الليل عندما رأت حجراً غاب اللون من نوع «عين الحر» (١٦) .

ماذا يمكن أنه تقدم المادة للفنان؟

تعتبر المواد الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله جميلة ، لأنها أصلا ذات صورة معينة . ولا يمكن لنفس هذا السبب أن تكون هذه المواد قابلة للتشكيل بأي شكل كان خلال العملية الفنية ، فهي ترفض هذا الشكل وتقبل ذاك . وبعبارة أخرى : «تتمتع المواد الأولية — كما قال فوسيون — بميول شكلية خاصة . . . وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأ رفيعا يرمى إلى تشكيل كتلة صماء ، بل إن من الضروري أن تعتبر المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني» (١٧) .

وهناك حقيقة أولى لا يمكن أن تكون ذات فائدة لنا ، ذلك أن الحجم يتغير تبعاً للمادة التي تنصب فيها الصورة ، سواء أكانت هذه المادة رخاما أم برونزا أم خشبا ، كما تختلف باختلاف طريقة تصويره ، سواء بالماء أو بالزيت ، وبطريقة نحته بالمحفر ، أو طبعه على الحجر . أليس هذا أمراً عجباً ؟ لا . . . لأن من الصحيح أن الأحجام لا تظل هي بعينها في مختلف الحالات المذكورة ، ما دامت تتوقف على الضوء الذي يوضح بروزها وفراغها ، ويحمل في سطحها تعبيراً عن كثافتها النسبية . غير أن الضوء نفسه يعتمد على المادة التي تستقبله وتنزلق عليه في سيولة أو تثبت فوقه ثباتاً أو تخترقه بدرجة ثقل أو تزيده ، وتضفي عليه جفافاً أو دماثة .

إن من الواضح أن تفسير المسافة في فن التصوير متوقف على المادة

التي قد تحددها أو تجعلها بلا حدود ، فالحجم لا يظل بعينه تبعا لكونه مرسوما بعجينة خالصة أو بطبقة لامعة تفرش فوق بطانية أولية، (١٨) -

ونسأل : هل ينتقى الفنان المواد التي يستخدمها ؟ سوف نوافق مقدما على أنه ينتقيا « لا لسهولة العمل بها ، أو — بالقدر الذي يعتبر فيه الفن سدادا لحاجة حيوية ، لأن استخدامها أمر لازم فحسب ، بل بالأحرى لأنها مواد يجب أن تعامل معاملة خاصة ، ولأنها تعطى أثرا معينا . إن الصفات التي يتصف بها العمل الفني ، وبالذات شكله الخارجى ، تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة . فإذا فرضنا أن الفنان قد استخدم مادة أخرى غير التي يتعين عليه استخدامها لوجدنا أن العمل الفني قد تغير تغيرا كاملا . ألا يلاحظ أن « معبد البارثينون قد صنع من الرخام ، ولهذا أهميته القصوى ، وأن الإطارات التي صنعت فيما بعد من الأسمنت خلال زيمه لتتخلل الأعمدة قد أصبحت أشد قسوة مما لو كان المعبد قد تهدم ؟ » (١٩) .

ولو كان تمثال هرميس لبراكسيتيل قد صنع من البرونز لأصبح تمثالا آخر غير ذلك الذي نعرفه ، وربما كان معادلا له من حيث الرشاقة ، لكنه كان يصبح مختلفا عنه تماما . ولو كان تبرز قد استخدم ألوان الزيت بدلا من ألوان الماء في « الاكواريل » ، لما أصبحت لوحاته من الاكواريل على جمالها المعروف . والسبب في هذا بسيط ، فهو يتلخص في أن الخفة والرشاقة والانتعاش التي تتصف بها لوحة الاكواريل ترجع إلى المواد المستخدمة فيها ، أى إلى الورق الأبيض واللون المذاب في الماء . وإذا أضفت بعض الصمغ إلى الماء لحصلت على مادة أكثر ثباتا ، وشعرت بتغير الشكل في الحال . وذلك أن « الجواش » (أى ألوان الماء المختلطة بالصمغ) أكثر ثباتا وقوة وتركيبا من « الاكواريل » ، كما أنه أكثر وضوحا وأقل خفة منه . هذا ويمكن أن نبدي نفس الملاحظات فيما يتعلق بالرسم ،

فشكل من الحبر والقلم الرصاص والحجر الأسود والأحمر الدموي والطباشير كلها مجتمعة أو منفصلة ، صفات محددة ولكل منها لغة خاصة بها .
ولسكى تؤكد هذا نستطيع القيام بتجربة تتلخص مثلاً في أن يقوم «أنجر»
بنقل لون حمرة الدماء التي استخدمها «واتو» بالقلم الرصاص أو —
بشكل أبسط — نقل رسم رسمه صاحبه بالفحم واستخدام اللون الأحمر
بدلاً من الفحم إن نحن فعلنا هذا لوجدنا أن اللوحة تكسب خواص
أخرى غير متوقعة على الإطلاق بل لوجدنا أنفسنا أمام عمل فني
جديد تماماً ، (٢٠) .

ورغم هذا لا يستطيع الفنان أن يتصرف تصرفاً كاملاً في اختيار
المواد التي يستخدمها ، فهو مضطر إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة هذه المواد،
وإلى أن يفهم عمله بناء على ذلك . مثال هذا فنان بناء يكلف ببناء كنيسة:
نجد هنا أن الكنيسة لا تتخذ نفس الشكل — إذا كان الفنان يعرف أنه
جيذاً — إن هي بنيت بالحجر أو الأسمنت، فالحجر ثقيل يحتاج إلى أعمدة
قوية ، ولا يسمح بتغطية مساحة معينة إلا إذا استخدمت القبة ، وحيث
إن القبة تؤدي إلى امتداد جانبي ، فإن من الضروري إقامة سند مقابله .
وكنيسة البازليك الرومانية ، والكاتدرائية القوطية أيضاً ، بما فيها من
صحن ثلاثة أو خمسة ، وأبراج وأقواس ذات عقود ، وقباب عليها ترجع في
شكلها هذا إلى نفس الضروريات المادية . أما الأسمنت ، فهو على العكس
من ذلك ، خفيف نسبياً ، يكن صبه على شكل ألواح عريضة . ويعطيه
الحديد المسلح صلابة ومقاومة . ومن هنا كان الأسلوب الجديد الذي
يتطلبه للأسطح الحاملة التي لا توضع إلا بالحد الأدنى اللازم ، ونتيجة
للحوائط الرقيقة ، كما هي الحال في كنيسة رانسي ، حيث نجد أن الأغطية
المسطحة قد حلت محل القباب كما هو الشأن أيضاً في كنيسة رونشان . وقد
نجد أيضاً أن الصحن الجانبية قد ألغيت ولا يبق إلا قوس واحدة يخرق

صحنا ضخما ، كما نرى كنيسة القديس بيوس العاشر في مدينة لورد .

وإذا كانت الصورة تتوقف على نوع المواد المستخدمة ، فهو يخضع أيضا للخواص الفردية لهذه المواد . فالنحات لا ينحت الخشب أو الحجر بوجه عام . بل إنه ينحت هذه الكرة الخشبية المعينة وهذه الكتلة الحجرية التي تتقدم إليه كأي مثيلة لها وتضم الصفات والعيوب الخاصة بها هي ماذا يعمل هذا النحات إذا ؟ إنه يريد تمثالا للحرية ولكنه ليس حرا . ربما يتمكن من اختيار نوع الحجر ، لكن للحجر كثافة وعروقا وألوانا وعقدا ، ولا بد له أن يتكيف وإياها ، بل ولا بد أن يخضع لها . . . ويتعين عليه أن يقرر الفكرة التي تجعل منه هو شيئا بالحجر ، (٢١) .

هكذا كانت الحال زمنا طويلا ، وما زالت أحيانا إلى اليوم بالنسبة للموسيقين . فهم بصفتهم رؤساء أوركسترا أو رؤساء فرق غنائية ، يقومون بالإيقاع على نوع من البيانو أو الأرغن . . . وسواء أكان اسمهم ليونين أو جوديل . . أم بالستينا أم باخ أم سيزار فرانك . . . كلهم لا يعلمون فن التجريد . بل إنهم كانوا يؤلفون أدوارهم لهذه الفرقة المعينة أو ذلك الأوركسترا الذي يرأسونه بالذات أو لذلك الأرغن الذي يعرفون خواصه ، وتلك الكنيسة التي يعرفون خواصها السمعية . . . والمادة هي التي توجه الخيال وتقود الإبداع وتشكل التنفيذ الفني ، فإذا كانت الأصوات خشنة كتبت لهم موسيقى قوية . وإذا كان المغنون على شيء من الدقة كتبت لهم موسيقى متقنة . . . وهنا تصبح النتيجة مؤكدة . . فيكفي مثلا صوتان لكي يصدر رنين الموسيقى وبسمع ، هذا صحيح لدرجة يمكن أن نقول معها : « إن تأليف الدور الموسيقى يصبح ناقصا من حيث تضامنه مع المادة إن تم إدراكه بعيدا عن هذه الظروف المباشرة الملموسة المؤدية إلى إيقاعه على أن المادة وحدها هي التي تعمل على التوصل إلى كماله ومنااته الأصلية فيه » ، (٢٢) .

وهكذا نرى أن المادة لا تكتفي باصدار رد فعل مباشر على الشكل ،

بل لأنها هي التي غالبا ما توحى إلى الفنان وتقدم له الفكرة وتصبح نتيجة لذلك مصدر الوحي . ومن منا لم يعتقد مرة أنه يرى وجها على جانب صخرة يراها عرضا ، أو في ثنايا شجرة ما أو في حافة بقعة مداد سقطت عرضا على الورق ؟ من من الفنانين لم يقدم رسما بدأه بفضل المصادفة ؟ وأي مثال لم ينحت صورة رجل أو حيوان في جذر شجرة ؟ إن الظروف التي تحيط بمثل هذا اللعب ظروف يسهل فهمها ، وربما كانت عاملا يساعد على توضيح فن النحت كله . أين إذا في مثل هذه الحالات ، النموذج المتبع ؟ إن النموذج هو ما نراه عرضا في الشيء نفسه ، ذلك الشيء الذي يبدو باسم أو غير باسم ، والذي يظهر أولا ، كما لو كان رأس رجل أو حصان أو خنزير أو وحش ، وما النموذج إلا شيء يختفي في الحجر أو الخشب ويجب تحريره . لكن كيف يتم هذا ؟ إن النموذج نفسه هو الذي يوضح لنا طريقة تحريره حين يظهر لنا أوضح من غيره ، ونحن نقوم برسمه طبقا للصورة التي يظهر بها . إن كلا من الذين مارسوا نحت عصي أو رؤوس « الأراجوز » في جذور الشجر سوف يفهمون ، وسوف يفهم كل الناس « (٢٣) » .

ويؤكد تاريخ الفنون هذه التجربة الشائعة . ففي الأصل « كانت هناك محاولات لنحت الجبال أو صخور الشاطئ . . . ولقد نحت قدماء المصريين صخور الشواطئ ، وكانت جزيرة الفصح — التي ابتلعها المياح قديما — مليئة بنباتات من أعمدة البازلت ، حيث أخذ النحات الساذج البدائي ينحت زوايا الوجوه المرعبة التي بدأتها الطبيعة » (٢٤) .

المعروف مؤكدا من جهة أخرى أن الأشياء الأولى التي جرى نحتها على هيئة كائن حي كانت عبارة عن أحجار صغيرة يذكرنا شكلها بأشكال الحيوان ، ولم يكن يحتاج الأمر إذ ذاك إلا إلى تسويتها ليصبح الشبه كاملا والفن الحديث الذي يجمع في غالب الأحيان بين سذاجة البدائيين وجرأتهم لا تأنف من أن يقبل ما قد تفرضه عليه الطبيعة .

ويقول المصور جوجان عن لوحة رسمها : « إنى أعتقد أنها قطعة تصويرية رائعة . لكنها ليست من نتاج يدي تماما ، لأنى سرقتها من لوحة من خشب الشوح . وما كان لنا أن نقول شيئا عن هذا لكن ماذا تزيد . إننا نعمل ما نستطيع عمله ، ولعل من الإغراء على السرقة أن نرى رأسا قد ارتسم على الرخام أو الخشب ، (٢٥) ألم نريكاسو أخيرا وقد صور حيوانا ذا واقعية مذهلة من مقعد دراجة ذات مقدمة مقلوبة ؟ . . . »

هكذا يلقي الفنان الأسئلة على المادة أكثر مما تنصور ، ويستحثها ليفيد من معجزاتها وينصرف إلى ما تقدمه من مشاعر . ومن الغريب أن نستمع إلى الفنانين الذين يحبون فيها الفضائل بعد أن كنا نعتقد أنهم غارقون في أوهامهم . فهناك أوديلون ريدون يتحدث عن نفسه فيقول : « ما من تحليل نقوم به أكثر من ذلك الذى يتعلق بالمادة المستخدمة والتي تجذبنا ، فالمواد بدورها فى ذاتها تنطوى على نصيب من سر الفن ، ونصائحها تفوق نصائح من تتلذذ عليهم ، ووجودها يقضى على النظريات كلها . فعلى الفنان إذا أن يتحسس « أسرارها » وكلماعرف هذه الأسرار أضاءها خياله ، والفن المعبر لا يضىء فى كاله إلا بفضل المواد » (٢٦) .

ويربط « ميرو » ربطا وثيقا بين موضوع المادة وناحيتى الوحي والتنفيذ فيقول : « والآن قلنا أبدأ لوحة وأنا فى حالة من حالات الهذيان ، كما كنت أفعل من حوالى عشرين عاما . أو ، كما فعلت حوالى عام ١٩٣٣ ابتداء من أشكال نقترحها على المصقات . والأمر الذى يهمنى اليوم أمر المواد الأولية التى أعمل بها . فهى غالبا ما تزودنى بنقطة البدء التى توحى إلى بالأشكال التى أرسمها ، فأبدأ لوحى دون أن أعرف ما سوف تنتهى إليه ، وأتركها جانبا إلى أن تختفى شعلة حماسة البداية ، ولا أستطيع النظر إليها خلال أشهر عدة ، لكننى أخرجها بعد ذلك وأعمل فيها بهدوء كما يعمل العامل الدقيق إلى أن تتخذ الأشكال فى نفسى حقيقة واضحة كلما عملت فيها

وبتعبير آخر ، فإنه بدلا من أن أبدأ في تصوير شيء ما ، أبدأ في التصوير فحسب ، وكلما سرت في عمل هذا أخذت اللوحة في الوضوح وفي اقتراح عناصر نفسها بنفسها تحت ريشتي ، وقد توحى بعض الخطوط التي تتركها الريشة عرضا وأنا أنظفها ، أو يوحى عيب في قماشة اللوحة أو بقعة تسقط على لوحة التصوير . . . ببدء اللوحة ذاتها ، (٢٧) .

نتائج

لا داعي هنا للإطالة ، بل يكفي أن نلخص قولنا ، وأن نواصل البحث « فاحترام المادة والصور الطبيعية التي نصادفها فيها ، وانعدام التناسق الذي يظهر في ثنايا الأخشاب أو في حبات الحجارة ، وخطوط الانقطاع أو التقاطع التي تظهر في الألياف ، أو في التشققات ، كل هذا جزء هام في فن النحت ، بمعنى أن النحات لا ينحت ما يريد . . بل أقول إنه ينحت ما يريد الشيء ، ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنساني حيث يحمل الشيء دلالة بشرية حملا آمينا ، وحيث تنطق المادة » (٢٨) . وليس لدينا ما نضيفه هنا إلى هذه الحقيقة المتينة عدا أن القانون الذي يتعلق بفن النحت يسرى أيضا على الفنون التشكيلية الأخرى تلقائيا ، بل ويسرى على جميع الفنون عامة ، وتنتج منه نتائج عدة تستخدم في ذاتها كأدلة .

فإذا كانت « للمواد المستخدمة في الفن قيمة صورية ، فهي لا تتغير فيما بينها ، بمعنى أن الصورة تتطور تطورا خاصا حين تنتقل من مادة إلى أخرى ، (٢٩) . مثال ذلك دور « ميلوديا » بحرى تأليفه ويتم توقيعه على البيانو . أو مثل « فالس » ما من تأليف براهمز ، ثم يحرى توقيعه مرة أخرى على السكبان ، كما فعل الموسيقي الشهير جاك تيدو وجمال به في القارات الخمس . هذه الميلوديا لم تعد نفس الدور المؤلف أصلا ، ومن باب أولى يصبح استخراج نشيد غزل من الدور المسمى « دراسة » « لشوبان » ، بمثابة تشويه فحسب

للدور الأصلي . وتقل هذه القاعدة قوة في حالة إخضاع تقاسيم الأرغن أو الأوركسترا للبيانو ، أو على العكس من ذلك ، تقل تقاسيم بيانو أو أرغن أو الأوركسترا ، ولمثل هذه «التوافق» فائدتها ، وجمالها أحيانا . ومع ذلك فإن التنفيذ الفنى والنغمات والقدرة الصوتية ، بل وروح البيانو أو الأرغن أو الأوركسترا ، كل هذا يختلف باختلاف الآلة . ولهذا فمن المستحيل أن ينتقل العمل الفنى من إحداها إلى الأخرى دون أن يغير من طبيعته ودون أن تتغير مادته وتختلف صورته (١) .

ويحدث أحيانا أن يكتب المؤلف الموسيقى نسختين من عمله الفنى . مثال ذلك « لوحات معرض » و « قبر كوبيران » ، وهما مقطوعتان كتبنا للبيانو ، وقام كل من موسورجسكى ورافيل بتوقيعهما على الأوركسترا . لكن الأمر فى مثل هذه الحالات أمر إبداع جديد ، ونتيجته ليست عملا أصيلا يزدوج بترجمته ، بل هناك عملان اثنان ، لا يمكن لدرجة معينة إجراهما مقارنة بينهما باعتبار أن أحدهما قد كتب للبيانو والآخر للأوركسترا .

وحيث إن المادة لا تستطيع إعطاء أى شكل كان ، فإننا إذا أردنا نقل صورة من مادة معينة إلى مادة من نوع آخر ، لكان من الضرورى تعديلها (٣٠) ، فلا يمكن مثلا رسم صورة لإنسان بالزيت بأن فلون رسما عمل بالقلم الرصاص ، لكن لى نرسم صورة لإنسان بالزيت بعد أن نكون قد خططناها بالقلم الرصاص لابد أن « نعيد التفكير » فى التخطيط بالرصاص أصلا ، فهاتان طريقتان مختلفتان من حيث تحديد المعالم الخارجية للشكل ، واحتساب الأحجام وملء الفراغات . ويرجع خطأ « أنجر » من حيث إنه يخضع كل شىء للرسم بالرصاص إلى أنه لم يفهم هذه الحقيقة تماما . لكن عبقريته

(١) يحدث هذا طبعا من حيث المبدأ ، لكن حدوثه لا يتم دائما ، فقد سمعت ألمانا مأخوذة من باخ وجرى توقيعها على مجموعة أكوارديو ، وكان اللحن جميلا ، بل ولم أشعر بخروج عن المقطوعة الأصلية . ويرجع هذا بلا شك إلى أن النغم فى ألحان باخ عنصر ثانوى ، وإلى أن الشكر للعمل الفنى بوجه عام ، وطبيعته تعتمد تقريبا دائما على العلاقات بين النغمات وعلى البناء الصوتى العام .

الحقيقية ترجع إلى أنه فهم بالغريزة هذا الفرق ، وهو الذى صور لوحات مدهشة بالزيت ، وهو أيضا هذا الرجل الذى كان يرفض عرض لوحاته الزيتية ورسومه بالقلم فى نفس الوقت كما لو كان عرض النوعين معا يسمى إليه .

وكما اختلفت المادة اختلفت الوسيلة ، فالتماثيل الصغيرة والصور الصغيرة تدخل فى عالم آخر يتعين علينا قبول قانونه ، إن هى نقلت على الحوائط بمعرفة عامل فنى فى الزخرفة (٣١) ولعلنا رأينا هذا فى العصور الوسطى حين عمل مصورو القرن الثانى عشر فى زخارفهم من وثائق مصورة ، وحين اضطروا وهم يفعلون هذا إلى تغيير روح هذه الوثائق بما يتفق واحتياجات التماثيل الهائلة الموجودة إذ ذاك فى الأماكن المطلوب زخرفتها .

إننا نمسك هنا بمفتاح مشكلة تجرى مناقشتها بشدة هذه الأيام ، ونقصد بها مشكلة تكيف القصة الأدبية لعرضها على الشاشة . وقد أبدى أدباء القصة وفنانو السينما هنا آراء متعارضة ، نعتقد أنه ليس من المستحيل التوفيق بينها ، فالقصة الأدبية والسينما لغتان مختلفتان ، تبتعد إحداهما عن الأخرى ابتعاد النوتة الموسيقية عن صفير جندى شرطة الطريق . فما دامت هاتان اللغتان وسيلتين مختلفتين للتعبير فإنهما لا تستطيعان التحدث بنفس الشيء ولا التحدث بنفس الطريقة ، فالشيء الذى يسمح بإخراج قصة جميلة ليس هو بعينه الذى يقدم لنا فيلما جميلا ، بل وقد تكون القصة الطيبة خطيرة إذا لم يجرؤ المخرج السينمائى أن يتخذ لنفسه بشأنها حريات تقتضيها الضرورة . وإذا ما اكتفى بترجمتها كلمة كلمة على شكل صور . ويعنى هذا أن الثروة الخاصة التى يتصف بها العمل الأدبى الخالد لا يمكن أن تترجم إلى لغة السينما ، وأن مثل هذه المحاولات تنتهى بالفشل .

وعلى العكس من ذلك ، يجوز أن تكون القصة النافذة موضوع فيلم عظيم ، لأن فنان السينما يستطيع فى الواقع ، كما يقول جان رينوار ، أن

يضيف إليها كل ما ينقصها ، ، والمقصود بالشئ الناقص هنا ما يحتاج إليه الفيلم ليكون جيداً ، لا ما يحتاج إليه القصة ، والأمر في الحالتين مختلف تماماً . لكن من هنا لا نستبعد أن تكون القصة العظيمة مصدراً لفيلم عظيم وقد أثبتت التجربة هذا . غير أن معنى هذا أن العاملين الناجحين قد نجحوا لأن أحدهما كتاب عظيم وثانيهما فيلم عظيم . ولأن كلا منهما يخضع لقوانينه الخاصة به والتي تتبع من المواد ووسائل التنفيذ المستخدمة فيه ، الأمر الذي يعنى أنه لا يوجد بين هذه القصة وذلك الفيلم أى تطابق ، بل الذى يوجد هو التجانس كالتجانس الموجود بين البصريات والسمعيات (٣٢) ويعنى هذا أيضاً أن مثل هذا النقل من فن إلى آخر (القصة والسينما) وهو نقل يتطلب تعديلاً شاملاً ، ويرغم الناقل على استيعابه وفهمه طبقاً لقواعد من نوع آخر . هذا النقل من فن إلى آخر عبارة عن إبداع جديد حقيقي ، ولو أن المهمة التي يقوم بها رجل السينما هنا ليست سهلة ، وبخاصة أن عليه أن يتصور « السيناريو » تفصيلاً حين يعمل لنقل القصة على الشاشة ، بل وأغلب ظنى أن مهمته هذه أصعب مما قد نعتقد .

والشكل المعين يتفق ومادة معينة دون غيرها ، ولقد عرفت بعض الفنون حالة من التدهور خلال قرون لأنها نسيبت هذه الحقيقة ، ونريد هنا أن نتحدث عن فنون « الموزايكو » وأبسطة الحوائط المزركشة والتصوير الزجاجى التي ظنت خطأ أن فى استطاعتها منافسة فن التصوير ، لكن اتضح أنه « عندما يحاول أحد الفنون أن يخضع مادته الخاصة به لشكل يتعلق بفن آخر فإنه يتدهور » (٣٣) .

ويذكرنا هنا ج . لورسا ، متحدثاً عن تمثال « ابوكاليس » فى مدينة أنجيّة ، بالقاعدة الذهبية التي كان يتبعها صانعو أبسطة الحوائط ، فى العصور الوسطى فيقول : « مادام الصانع صانع بساط لزخرفة الحوائط فإنه لم يكن

عليه إلا أن يعمل لهذا الغرض لحسب ، ومعنى هذا أنه لم يكن يحتاج إلى مناظر أو إلى جو معين ، بل كان عليه أن يشكل أشكالا بسيطة يسهل حل رموزها ، دون أن يترك فراغا كما كان عليه أن يستخدم ألوانا واضحة متقابلة أكثر منها « سائحة » تبعا لما تفرضه خيوط الصوف ذات الألوان التي لا تمتزج كما تمتزج ألوان التصوير الزيتي . ولهذا نرى أنه في الفترة بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر « تنتقل الألوان من ١٧ إلى ٢٥ ثم إلى ٢٥ ، ثم إلى ٥٠ ، ثم إلى ٣٠٠ و ٤٠٠ ، وإذا ما وصلنا إلى القرن الثامن عشر وجدناها قد وصلت إلى ٨٠٠ ، ولذلك كان هذا القرن منطويا على أشد نكبة بالنسبة لفن الأبسطة الزخرفية ، بل لقد مات هذا الفن لأنه أراد أن ينقل فن التصوير على اللوحة » (٣٤) .

وقد بدأ انهيار فن الموزايكو قبل ذلك ، ولنذكر في هذا الصدد أن موزايكو « نافيسلا » التي حققها جيوتو ، والتي أعجب بها فاساري لواقعيتها . ولنذكر أيضا أنها هي التي وجهت إلى الفن في القرن الثاني عشر ضربة قاضية . فن المؤكد أن قطع الزجاج الصغيرة التي تستخدم في هذا الفن لا تستطيع أن تقدم لنا نفس الدقة وانطباع الحياة وخداع البصر التي يقدمها لنا فن التصوير والألوان . لكن فيما عدا أن المهارة والشباهة ليسا من قواعد القيمة الجمالية ، يجب أن نذكر أن فن الموزايكو لا يعطى لوحة ، وبشبهه في هذا فن الأبسطة الحائطية والزجاج التصويري . ولا يمكن ولا ينبغي أن نطلب إلى هذه الفنون الثلاثة ما نطلبه في لوحة مصورة بالألوان . ويلاحظ أنها إذا حاولت تقليد التصوير فإنها لا تنجح أحيانا إلا بدرجة مبالغ فيها ، لأنها غير مخصصة لل مواد المستخدمة فيها ، وبالتالي فهي غير مخصصة لقوانين نوعها وتجد نفسها وقد فسدت من ذاتها . واليوم فهمنا هذا ، ولذا فنحن نرى الآن نهضة في هذه الفنون التي طالما تاهت في طريق خاطيء ، وتعتبر أسماء

فنانها من أمثال لورسا وبازين وفرنان ليحيه دليلا على أن هذه الفنون قد عادت إلى طريقها الصحيح .

والعملية التي تمارسها المادة على الصورة تؤدي إلى نتيجة محتومة هي أنه مامن عمل فني يمكن أن ينتج إن لم تكن المادة من النوع الذي يصح استخدامه في هذا الفن أو ذاك بالذات . ونحن نؤكد هذا طبعاً فيما يختص بالأعمال الفنية التي توجد ويتم الاعتراف بها في مادة محددة ، مثل اللوحة المصورة لا تلك الأعمال التي تتجسم كمقطوعة موسيقية في مادة جديدة كلها أراد الفنان أن يعيد توقيعها أو تحقيقها . وفي هذه الحالة التي يعاد تحقيقها فيها نستطيع أن نقول إنها منتجة أو مبدعة من جديد ، لا أن نقول إنها منقولة مرة أخرى . وحيث إن موضوع المناقشة في هذه النقطة محدود على هذه الصورة ، فإن من الضروري أن تقتصر في كلامنا على ذلك في هذه الأيام التي تنتشر فيها عملية النسخ ، والتي يعتقد فيها كثيرون من الناس أن من الممكن الاستغناء عن الأصل والاكتفاء بالنسخة المنقولة ، والتي يبني فيها مؤلف كتاب « صوت السكون » (مالرو) أساس طريقته على مواجهة الفوتوغرافية بالأعمال الفنية .

والقول بأن هذه النسخ المنقولة مفيدة ، وأنها تعتبر ذات قيمة أو أداة مساعدة للذاكرة ، لا غنى للطالب أو للمؤرخ أو الناقد عنها . هذا القول هو الصحة بعينها . والقول بأنها تفيد أكثر مما لولم تكن موجودة قول صحيح للغاية ، وخاصة حين لا يستطيع إنسان أن يرى الأصول ذاتها . والقول بأنها تعطي فكرة غالباً ما تكون دقيقة عن العمل الفني ، وأنها تحتفظ بشعاع من جماله ، قول نوافق عليه ، ولكنها لا تستطيع أبداً أن تكون بديلاً عنه ، أو مرادفاً له ، والتدليل على ذلك سهل للغاية فيما يتعلق مثلاً بالمنشآت المبنية أو بالتماثيل التي تكون كبيرة الحجم ، والتي تنفس في المساحة الواسعة وينبثق عنها جو معين ، أي تلك التي ترتبط غالباً بالموقع الذي تقوم فيه ،

والتي لا يمكن حقا معرفتها دون أن نجول في موقعها هذا . وأنا أتحدى أى شخص يدعى أنه سبق أن رأى قبة كنيسة رونشان التي حققها لوكربوزيه ولا يعرف هذه القبة من خلال مجموعة من الصور الفوتوغرافية .

هذه الحقيقة تزداد صحة فيما يتعلق باللوحات ، لكن لابد أن نلاحظ أولاً أن نسخ اللوحات لا يأخذ في اعتباره الأحجام الحقيقية بوجه عام ، الأمر الذي يكفى لعدم الثقة بالنسخ ، فلوحة مثل « طاحونة الفطيرة » بحجم بطاقة البريد ليست هي « طاحونة الفطيرة » الأصلية ، ذلك أن بناء اللوحة وتوزيع أحجامها وكثرة أو قلة تفاصيلها وسمك الخط الملون ، كل هذا تم بإرادة الفنان ، وطبقاً للحجم المادى للوحة ذاتها كما يراها ، وهكذا يصبح تصغير النسب بمثابة القضاء على اللوحة كمجموع .

وحتى إذا كانت النسب تعادل الأصل فلن يكون لدينا المعادل البصرى للوحة ، لأن اللوحة مرسومة على قماش ، ونسختها المنقولة مطبوعة على ورق لامع ، وألوان اللوحة معجون يزيد أو يقل سيولة ، وقد وضعته يد الفنان لمسبة بعد لمسة . أما ألوان النسخة المنقولة فهي منقولة بمداد المطبعة على الورق ، وباستخدام الطرق الآلية . وكل هذه الفروق في المادة لا يمكن إلا أن تؤدي إلى فرق في الأثر الذى تتركه اللوحة أو النسخة . ولا شك أن من الممكن أن يميز الناظر في النسخة كلا من دقة نسيج اللوحة القماشية وبروز اللمسة اللونية وسمك المعجون الملون . ما من شك في أن ضياع البروز يؤدي إلى اختفاء حيوية اللوحة ذاتها ، وفيما يتعلق بالألوان ، خذ « نسخة دقيقة » واحملها إلى المتحف وقارن . ولسوف ترى فظاعة المصيبة إن أنت فهمت أنه يكفى أن يكون هناك بعض الفرق في النغمة اللونية إلى أعلى أو إلى أسفل ، أو في لون أحمر ازدادت حمرة ، أو أصفر ازداد شحوبه نوعاً . . . حتى ترى الخلاف يقوم بين الناظرين إلى كل من اللوحة والنسخة (٣٥) .

ويتساءل : هل يمكن أن يؤدي تقدم الناحية التنفيذية إلى استئصال هذه الفروق ؟ إنى آمل هذا . لكن لا يمكن أن تكون النسخة المنقولة بالنسبة للعين شيئاً آخر غير صورة مطبوعة ، لا لوحة مرسومة ، وأحسن النسخ لا يمكن إلا أن يكون نقلاً دقيقاً لا يستطيع أن يعادل الأصل ، ولا يمكن مهما يكن تواضعها إلا أن تكون هي النسخة المنقولة ، ولقد كان كوكتو على حق حين قال : « إنها تشبه جرمين كالمرمر في مواجهة جص صب في قالب مصنوع ، كلاهما يشبه الآخر في لا شيء » .

الفكر والبر والاراء

وكما أنه لا يمكن فصل الشكل عن المادة ، لا يمكن فصل الشكل أيضاً عن طريقة التنفيذ الفني ، أى عن طرق ووسائل تحقيق العمل الفني . ألم يثبت تاريخ الفنون أن استخدام مادة خام جديدة يؤدي دائماً إلى اختراع وسائل تنفيذ جديدة ١ . أو ليس من المنطق على كل حال ، أن مادة ماتخلق بالضرورة وسائل معينة لمعاملتها ، ويظل الاختيار بينها — أى بين هذه الوسائل — حراً ، ولكنها تستبعد وسائل أخرى استبعاداً مطلقاً ؟ (٣٦) « إننا مضطرون هكذا إلى أن نربط بين فكرتي المادة والتنفيذ الفني وهما فكرتان لا تنفصلان أبداً » (٣٧) .

ولقد أعاد علماء الجمال المحدثون فكرة تنفيذ العمل الفني إلى وضعها الذي يجب أن تصبح عليه ، وخاصة بعد أن طهروا أنفسهم من الرومانتيكية والمثالية ، وأولوا الظروف الحقيقية التي تحيط بإنتاج الأعمال الفنية الكبرى حقها من الرعاية والانتباه . بل إن منهم من يبالغ في هذا بعض الشيء . لكنهم ليسوا على خطأ — على الأقل — حين يبدون اهتماماً خاصاً بالنواحي العملية واليدوية والحرفية للإبداع الفني . ما من شك في أن النشاط الفني نشاط روحي ، ولقد كان ليوناردودا فنشى يقول : « إن فن التصوير مسألة

عقلية . . ويقصد بهذا أن يحتج ضد بعض معاصريه الذين كانوا يعتبرون الفن عمل عبودية، ويضعون الفنان المصور ظلما في نفس درجة عامل الجص، والمثال في نفس درجة قالع الحجارة من المحجر ، وفنان البناء على مستوى البناء . وبهذا لا يمكن أن نقوله ما لم يقل ، من أن الفن ينمو على مستوى الروح أو العقل المطلق لدى كليهما ، وأن التنفيذ المادى يناسب العامل اليدوى ، وأنه لا يشرف الفنان أن تنسخ يده .

فالواقع أنه مهما تكن هذه الملاحظة في ظاهرها عادية تافهة ، فالفنانون ليسوا قبل كل شيء عقولا كبيرة أو قلوبا ضخمة تفرق في أفسكارها وتهزها عواطفها . بل إنهم « قبل كل شيء مخلوقات زودت بأيد » (٣٨) . ويعلمنا فاليري أن الخيال يؤدي إلى الغشيان ، وأن التغيرات التي تطرأ على الفكر أو على الأحوال العاطفية طارئة لا يمكن الإمساك بها أو تثبيتها . ما الذي يستطيع وقف التغيرات ويضفي عليها شكلا وثباتا إن لم تكن اليد ؟ على أنه مهما تكن القوة الاستقبالية والإبداعية للعقل شديدة فإنها لا تؤدي إلا إلى صخب داخلي لا يوقفه إلا اليد . فالرجل الذي يحلم يستطيع أن يستقبل الرؤية من مناظر فائقة الجمال ، أو من وجوه ذات جاذبية كاملة . لكن ما من شيء يثبت هذه الرؤية لأنها لا تستند إلى شيء ، ولأنها غير مادية ، ولأن الذاكرة لا تستطيع تسجيلها إلا تسجيلا خفيفا للغاية ، كما تسجل ذكرى أى شيء عابر . والذي يميز الحلم من الحقيقة هو أن الرجل الذي يحلم لا يتمكن من إنتاج فن ما ، لأن يديه لا تعملان ، ولأن الفن يتحقق بعمل الأيدي » (٣٩) .

فاليد أداة للإبداع ، ولكنها أيضا أداة للبحث والمعرفة ، وصاحبها يشبه أوائل البشر الذين لم يكونوا يتقدمون في العالم أو يشعرون بالأشياء إلا عن طريق التحسس بأيديهم . وهكذا الفنان ، فهو يلقى الأسئلة على

المادة باستخدام يديه ، ويلبس ويتحسس ويزن ثقلها ويقيس المسافة ويعرف مدى سائلة الهواء حتى يصور الشكل فيها ، وهو بهذه الطريقة يكون لغة الإبصار عن طريق لغة اللمس ، ويضع في عمله نغما حاراً أو نغما بارداً ، لو ناعماً ثقيلًا أو مفرغاً ، خطأ مستقيماً أو غير مستقيم ، (٤٠) .

وهكذا نرى أن اليد لا تسلك سلوكها إزاء الفكر ، وهى عبد سلى لحسب ، بل إنها لا تعتبر شيئاً دونه ، كما أنه — أى العقل — لا يعتبر شيئاً دونه ؛ وكلاهما معا يشكل فريقاً واحداً ، أو بالأصح عاملاً وحيداً هو فى نفس الوقت إدراك وتنفيذ . وهكذا يصبح من غير الصحيح وضع العقل الذى يوجه الفكرة ، واليد التى تطيع التفكير موضع التعارض ؛ إذ أن الحقيقة هى أن اليد تتمتع بذكاء وحساسية وإلهام . . . ويقال عن بعض المختصين فى الأعمال الدقيقة أو عن بعض الناس الذين يتمتعون بمهارة ما إن تفكيرهم موجود على أطراف أصابعهم . وهذا هو الشأن بالنسبة للفنان تماماً : إن تفكيره موجود عن أطراف أصابعه ، بل فى أصابعه . بهذا تصبح للأيدى قدرة شاعرية وفصاحة بكل ما فى هذين التعبيرين من معنى . وإذا حرمت من هاتين الصفتين أصبح التنفيذ الفنى غثاء وهنا نرى اللوحة وقد تم تكوينها تكويناً متكاملًا ، لا يلاحظ الرأى فيها شيئاً يناقض الأصول الفنية أو أى خطأ ، لكنها — أى اللوحة — لن تعيش ، ولن تنبعث منها الأنعام . ولقد عرف ديلاكروا هذه الحقيقة ، حين حذر من أخطار « سرعة حركة اليد ، أو أشاد من جهة أخرى بالجاذبية التى تضفيها الأيدى على الرسم » (٤١) .

وكان فروممنتان يعرف هذه الحقيقة حين كتب لنا عن رومانس صفحة تبين فى وضوح جميل ما نقول : « هذه « قماشة » لوحة ناعمة ، نظيفة بيضاء تعمل عليها يد على درجة عظيمة من الخفة والحكمة والحساسية والاتزان ، والذى يتصوره البعض حدة أو استشاطه هو فى الواقع طريقة تشعر بها

اليـد ، لا فـوضى في طـريقة التـصوير . فالفرشاة هادئة بنفس قدر الحرارة التي تنصف بها الروح، وبقدر استعداد العقل للانطلاق . وهناك في مثل هذا التنظيم تناسق دقيق وعلاقات تتم في سرعة بين الرؤية والحساسية واليد بحيث تطيع كلاهما الأخرى طاعة كاملة لدرجة قد نعتقد معها أن قفزات العقل التي توجه العمل تؤدي إلى قفزات تقوم بها أداة التنفيذ . لكن مامن شيء أشد خداعاً من هذه الحمى الظاهرية التي يسيطر عليها في الحقيقة حساب عميق، ويخدمها تركيب عقلي دربته التجارب . . بحيث لا نعرف من أين تأتي هذه الجرأة وفي أي لحظة يحدد الفنان ويندفع . . . لكن هناك تأملاً هادئاً يعرف نفسه ويتحكم دائماً في النتائج التي دائماً ما تظهر فجأة، (*) .

وفي هذا التعاون بين العقل واليد ، لا يعتبر دور اليد دائماً أقل أهمية . « فالفكر يدرّب اليد كما أن اليد تدرّب الفكر » (٤٢) وهي التي تقوم حياله بالمهمة التعليمية وتنقل إليه — إن صح التعبير — خبرتها الخاصة بها التي حصلت بها بفضل اتصالها بالمادة التي تعرف أحسن مما تعرف غيرها بماتألف منه وماتحبه وماتختص به من خصائص . ولذا فلن يكون من العجيب أن تسبق العقل أحياناً وتفتح له آفاقاً جديدة وتقدم له الأفكار وتأخذ على عاتقها كل ما يفيدوه منه، كما لو كانت تسير توجيهاً في سيرها حاسة غامضة أو غريزة خاصة، إذ أنها هي التي تبحث وتجتهد من أجله وتسلك طريقها من خلال مختلف الأخطار ، تجرب حظها . . نعم ، في هذه اللحظات ذات العناية الإلهية، « تبدو اليد كما

(٥) اظر كتاب « سادة العصور الماضية » تأليف نيلسون ص ٦١ — ٦٣ . ريلحظ أن فروممتان قد راح اليوم في طي النسيان . وهو مصور يتميز بأنه يتحدث عن الشيء الذي يعمل به ، ولقد كان في هذا مفكراً باعثاً . وقد كتب عنه دي كولومبييه في كتابه « أجل ما كتبه كبار الفنانين » (ص ٢٤٨) يقول : « لم يسبق لأحد مثله أن جمع بين الحديث عن التنفيذ الفني وعن العاطفة ، كما لم يسبق لأحد مثله أن قام بتحليل لوحة بحيث ذهب مثله إلى الأساس في التحليل ، وكما لم يسبق لغيره أن مكن الهواة العاديين من إدراك السر المادى والروحي للمهنة .

لو كانت تقفز في حرية وتنعم بمهارتها لتستغل منابع العلم العميق ومصادر الإلهام غير المنتظر وهي واثقة بنفسها كل الثقة ، بعيدة عن مجال العقل كل الابتعاد (٤٣) .

وتقدم لنا السيدنا منذ فترة ، طريقة ملاحظة هذه الأعمال المدهشة التي يقوم بها كل من العقل واليد عند أحد كبار الفنانين . اذهب لترى الفيلم الذي يصور بيكاسو خلال العمل (٤٤) وسوف تجد نفسك كما لو كنت تلعب دور الفنان الماهر ، وتحذر من أن تغرر بك المناظر التي تعرض في سرعة كبيرة تزيد على سرعة رسم اللوحة ، وتنتهي إلى أن عدداً معيناً من الصور لا يكفي لتوضيح سر الشخصية الفنانة ، أوسر الإبداع الفني ذاته . ومهما يكن الأمر فإن المنظر في ذاته خارق للعادة ، لأن اليد العاملة بسرهما تظهر كما لو كانت تجرى من نفسها وحدها ، وكما لو كانت يداً سحرية . إنها سريعة في حركاتها تقودها النزوة ، لكنها واثقة بنفسها تسير لتحدد المجال الأبيض من اللوحة لدرجة قد نعتقد أحياناً أن العقل لا يتبعها إلا بصعوبة وألم ، ولكنه سرعان ما يلحق بها ليندفع بدوره في الطريق المحدد . وقد يحدث العكس حين ينطلق عنانه ويكتشف طريقاً آخر ويرغم اليد على حل ما عقده إلى أن تتخذ سبيلها وتجرح خلفها من جديد في سباقها الشيطاني رقيقاً لتسير معه ، بعد أن تكون قد بهرت وأيقظته معها . إنه حديث لا ينقطع ، ذلك الذي يجرى بينهما وكله حياة ومفاجآت عديدة تنقطع لتعود دون أن نتوقعها ، وتنبثق عنها نيران صواريخ تشكل الأشكال التي تنطور لتبهر أبصارنا .

غير أن الفنانين لا يتمتعون دائماً بأيدي تتصف بهذه اليقظة وذلك الخصب ، إذ يحدث كذلك أن يمسك العقل بقياد الأيدي خوفاً من أن تجرفها جرائها فتقضى على تلقائيتها وحرية . هكذا كانت الحال عندو . بلاك ، حيث يلاحظ فسيون « أن هذا المصور تغلب عليه الرؤية التي يقصها أغلب الوقت على هيئة أشكال معدة سلفاً ويسردها في أسلوب عصره الرديء ليقدم أبطالا

بؤساء رسمت عضلات سيقانهم وصدورهم في عناية . . . لأن عصره كان يحب الجمال الأمثل والطريقة الأرستقراطية التي تقود مثاليته العميقة. وهكذا نرى محضرى الأرواح والمصورين في يوم الأحد وقد سادهم احترام الروح الأكاديمية القبيحة . وعلى كل فن طبيعي أن يكون الأمر هكذا ، فالنفس عندهم تقتل الفكر وتبعث الشلل إلى اليد ، (٤٥) .

وإذا كان عاجز الصلصال يعالج المادة بيديه العاريتين ، فالفنان يستخدم عادة أدوات معينة ، ولهذا أهميته . فما دام إبداع العمل الفني يطابق تنفيذ ، فإن الأدوات التي تحدد التنفيذ هي التي تحدد الإبداع نفسه . وبذلك لن تصبح طبيعة هذه الأدوات دون تأثير في هذا الشيء . وبالاختصار فإن نفس العلاقة التي تربط بين الشكل والمادة ، وبين الإلهام والوسيلة التنفيذية وبين إقدام العقل وتقدم اليد . هذه العلاقة هي التي تخضع عمل الفنان للآلات التي يختارها أو التي تفرضها عليه حالة الحضارة القائمة .

ويفهم المثالون والمصورون والنقاشون والرسامون هذه الحقيقة تماما ، فهم جميعا يرون في نفوسهم خداما مطيعين ورفقاء كل يوم وأصدقاء مخلصين لفرشاتهم ومقصاتهم ومناحتهم ومخافهم ، فيولونها عنايتهم القصوى ، ولا يسمح أبدا لغيرهم بتنظيفها أو شحذها ، ويختارونها من بين الآلاف من نوعها ، بل ويصنعونها بأنفسهم أحيانا ويتألقون غالبا في تحسينها ، وهم إذ يفعلون هذا نجدهم يعرفون أن هناك صلة حيوية بين موهبتهم وآلامهم وأسلوبهم من جهة ، والأدوات التي يستخدمونها من جهة أخرى ، وهم يعلمون أن تغيير الأداة معناه تغيير الطريقة . وقد نتساءل : عم يتحدث الفنانون فيما بينهم . . عن الفن ؟ . . عن الجمال ؟ . . أم عن النظرية أو عن المذهب . . ؟ إطلاقا ولا بد في هذا أن نصدق أن أحد القصاصين وقد تخيل مقابلة بين نحات شهير وسيدة شابة تصبو إلى تعلم فن النحت ، وظل النحات يتحدثها لمدة ساعتين عن الأدوات (٤٦) .

واليد لا تعارض الفكر، كما أن الفكر لا يعارض اليد، بل إنه يدعوها للتقدم لدرجة يظهر معها وقد أصبح مثلها يتصنف بالموهبة والحاسية والدقة والذكاء. فالفرشاة الجارفة، والفرشاة الصغيرة الدقيقة، والريشة اليقظة، والمحفر الرشيق، والقلم المدقق... كل هذه ليست كلمات خاوية المعنى، أو استعارات لحسب؛ إذ أنه منذ اليوم الذي أخذ الرجل البدائي في صنع مديّة الحجارة الأولى، «ظهرت صداقة» لن تكون لها نهاية بين اليد والأداة، توصل إحداها للأخرى حرارة حية وتشدّ بها دائماً. والأداة الجديدة ليست «مدرّبة» بعد، بل يجب أن ينشأ بينها وبين الأصابع التي تمسك بها هذا الاتفاق الذي يتولد من امتلاك إحداها للأخرى تدريجياً، ومن الحركات الخفيفة المترابطة، ومن العادات الطبيعية، بل ومن شيء من البلى الذي يصيب الآلة نتيجة لاستخدامها. وهنا تصبح الأداة الجامدة شيئاً حياً، لأن الاتصال والاستعمال يضفيان على الشيء الذي لا حياة له روحاً إنسانية، (٤٧). إن هذا الشيء الذي صنع ضمن آلاف عديدة مثله ينطبع بصورة الرجل الذي يستخدمه ويصبح له طابع شخصيته.

ومهما تكن مرونة الأداة في اليد التي صنعت من أجلها، فإنها تفرض شروطها على العمل الذي ينوى الفنان تحقيقه، ود حتى شكلها يحدد كيفية استخدامها مقدماً، ويؤدي بمستقبل العمل الفني الذي سوف يتم. «قارن مثلاً بين نقش المحفر ونقش بحمض الأزوت، تجد أن المواد في كليهما قد تغيرت» لدرجة أن نفس الخط المنقوش بالمحفر والحمض يتشكلان بشكلين مختلفين في ذاتهما. لكن يلاحظ أيضاً أن الأداة قد تغيرت هي الأخرى بحيث يصبح النقش بالحمض عبارة عن «نقط»، تم نقشها بسن الأداة وقد أمسك الفنان بها كما يمسك بالقلم الرصاص، في حين أن ساق المحفر المصنوعة من الصلب تسير مدفوعة من الخلف إلى الأمام بحركة من معصم الفنان، لأنها — أى ساق المحفر — ذات رأس يشبه رأس المنشور بعد شطفه، (٤٨). وبهذا يصبح من المستحيل أن نحقق بالمحفر ما يحققه حمض

الأزوت . كما أن من غير الممكن تصوير نفس الشيء بالفرشاة الكبيرة وبالفرشاة الصغيرة وبالإسفنجة وبمطواة الحفر وبقطعة الخيزران . والفرق في النتائج يأتي في الجزء الأكبر منه ، من اختلاف الأدوات المستخدمة .

واستخدام المادة بمساعدة الأداة هو الذي يوجهنا نحو ما يسمى في فن التصوير « اللمسة » . وهذه الحقيقة يمكن تطبيقها على فنون أخرى ، وبالذات على فن النحت ، وهي — أى الحقيقة — تستحق الانتباه على أية حال ، لأنها تقع تماما عند « نقطة التقابل » بين الفكر واليد والأداة والمادة . وهي بمثابة نقطة التقابل الهندسي لنشاطها جميعا . ففي اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب ، بل إنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها ، أى باللمسات . ومن هنا كان الفرق بين فن التصوير والدهان العادي بالألوان غير متجانسة ، أو الفرق بين لوحة فنية وباب مخزن للحبوب . لهذا كانت اللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكر إلى الموضوع عن طريق الأداة ، وبفضل اللمسة تهتز اللوحة أحيانا ، وأحيانا أخرى تسطح ، وأحيانا تائلة تظهر كما لو كانت قد رسمت بخميرة غامضة . واللمسة هي التي تعطي القوة الجارفة للوحات فرانز هالس ، وروح المرح للوحات روبنس ، وعصبية المزاج ومرونته للوحات فراجونار ، ووضوح الفكر للوحات لوتريك ، وروح الهذيان في لوحات فان جوخ ، والمرح في لوحات دوفى . ولا شك أن هناك من المصورين من يفضلون محو آثار أيديهم ، ومع ذلك فإن « أشد أنواع التنفيذ هدوءاً وأشدّها تماسكا يكشف عن اللمسة باعتبارها دليل الاتصال الأكيد بين الفنان وموضوع الفن . . وبصفتها الدليل الذي لا يخطئ . . وحتى لدى قدامى الفنانين الذين كانوا يعملون بمواد مصقولة

كالعقيق ، تجدها وقد بعثت الحياة على سطح أعمالهم الفنية ، حتى في أدق دقائقها ، (٤٩) .

إن الآراء التي ذكرناها آنفا تتعلق أساسا بالفنون التشكيلية ؛ وتقصد بها تلك الفنون التي تتطلب مادة يسهل تشكيلها. وتنطبق هذه الآراء بدرجة لا تقل كثيرا على فنون النغم والكلام مع ضرورة تغيير مايجب تغييره ، بمعنى أن سلطان الأيدي يمتد إلى مجال الشعر والموسيقى ، عن طريق التجانس على الأقل . ألا نرى الشاعر والموسيقى يقسمان موسيقية الجملة حين يجران تركيبها ، أو يرسمان أجزاء الميلوديا حين يجرى تأليفها ، ويقومان بوزن قيمة الكلمات كلمة كلمة ؟ ألم يحدث أن أصاب الأدب ثورة كاملة عندما انتقل من الشفاه إلى الكتابة ؟ أى عندما استخدم الأداة الخاصة به ؟ ألم يكن بفضل هذه الأداة ان انتهى التطويل وتقريبية الارتجال ، وأن ظهرت الرغبة في إضفاء صفة الاكتمال الشكلي والتنوع والكثافة وما إلى ذلك من وسائل تفيد من حيث إرضاء الذاكرة ؟ . واليوم نرى أن من الضروري أن يستخدم الأديب ريشة ودواة المداد والآلة السكتية أو مسجل الصوت . ولعل أسلوب « النقش على الأحجار » يتصف بالدقة بفضل الصعوبة في نقش الحروف على الحجر . ولعل التطويل الذي يتصف بالإهمال الذي تراه في بعض نصوص اليوم يرجع — على العكس من ذلك — إلى أن هذه النصوص قد أمليت أول الأمر فحسب .

الفنانه والصانع

إن الذوق في اختيار المادة ، وتعود اختيارها وتجهيزها ومدى معرفة كل هذا من أجل التنفيذ ، أى الناحية اليدوية من النشاط الفني ، كل ذلك يؤدي إلى تقريب الفنان من الصانع. والواقع أنهما يشتركان في نواح كثيرة، لكننا نتساءل : هل يصبح الأمر بهذه الدرجة من السهولة من حيث

تحديد النقطة التي ينتهي عندها عمل صاحب الحرفة والنقطة التي يبدأ فيها عمل الفنان ؟ أليست هناك من فنية ، ومعها فنون تسيطر عليها اعتبارات حرفية ؟ فلنحاول مع ذلك أن نحدد عمل صاحب الحرفة وعمل الفنان ؟ كل في إطار ممارسة الفنون الجميلة . . وأن نرسم بينها خطاً فاصلاً .

إن الفنون من وجهة نظر معينة من كسكل المهن . فسواء أكان الأمر صنع مائدة أم رسم لوحة ، وسواء أكان عبارة عن صنع مزلاج باب أم كتابة قصيدة ، صناعة عربية أم تأليف سيمفونية ، لا بد أن يمرر القائم بالعمل كيف يعمل ، وكيف يعمل بعقله ويديه . . وبالاختصار لا بد له أن يكون على علم بمهنته . ولنذكر أن فناني العصور القديمة لم يكونوا يدعون في أغلب الأحيان شيئاً أكثر من أنهم عمال مهرة . فقد كانوا يقومون بأنفسهم بطحن الألوان وإعداد دهان التليص ورفع أعمدة الأبنية التي يقومون بإنشائها . ولم يكن المصور الفنان في العصور الوسطى يختلف عن صانع سروج الخيل ، لأن زخرفة السروج أو المقاعد كانت أول الأمر أكثر أجزاء فن التصوير ربحاً . ولقد كان المصور يكلف بزخرفة مقعد المذبح لكنيسة ما ، بحيث يكون هذا المقعد ذا شكل معين وأحجام معينة ومقدمة معينة ، وأحياناً تفاصيل على أكبر جانب من الدقة . وكان عليه أن يقبل تلك الشروط كما يفعل حائك الملابس حين يأخذ مقاييس الملابس . ولقد كان لهذا الخلط الشديد بين الفن والمهنة معايير خطيرة ، وبخاصة أن تنظيمات العمال والتعليقات الجامدة التي كانت تفرضها ، وتقسيمات العمل المبالغ فيها والتي كانت تخضع العمال لها . . كل هذا ساعد على الإبقاء على التقليد وعلى وضع العقبات في سبيل القدرة الخاصة والتقدم الفني . وعلى ذلك فنحن لا نستطيع أن ننسى كل ما فقدته الفن حين كان الفنانون يحتقرون الأعمال المادية ويرفضون أن يكونوا صناعات بحجة تميزهم بالروحانية .

ومادام الفن مهنة ، فهو شيء يحتاج إلى التعلم . فكون الإنسان مثالا .
 أو فنانا بناء ، أو رساما ، أو صانع أوسمة ، أو أستاذ فرقة راقصة ، شيء .
 لا يمكن ارتجاله . فالتلذة أمر ضروري كما هي الحال بالنسبة للسباك وطبيب
 الأسنان والساعاتي . وصحيح أن القدرات الخاصة لممارسة الفن تسهل عملية
 تفهم الوسائل الفنية للتنفيذ وتساعد على ممارستها في سرعة كبيرة جدا كما
 هو الشأن عند رافائيل وموزار ، لكن لا يمنع هذا من ضرورة استيعابها
 حتى ولو كما يفعل الشخص الذي يعلم نفسه بنفسه دون دراسة مدرسية
 منتظمة . ولا يمكن أن يستغنى الإنسان عن التعلم والاستيعاب مهما تكن
 مواهبه خارقة للعادة ، ومهما يكن إيمانه بمهنته أو فنه قويا . ويلاحظ
 الفنان ديجا في سخرية : « أننا جميعا عباقة في هذه الأيام ، هذا أمر مفهوم
 ولكن المؤكد أننا لا نعرف كيف نرسم يداً ، وأننا نجعل كل شيء عن
 مهنتنا ، ولقد تمكن القدامى من تلك هذه المادة المدهشة والألوان الواضحة
 التي نبحث اليوم بلا جدوى عن سرها لأنهم كانوا يعرفون مهنتهم جيدا ؟
 وكما أخاف من ألا تكون النظريات الحديثة قادرة على كشف هذا
 السر » (٥٠) .

ويعبر المثال رودان عن رأيه في هذا بما يشبه ذلك الكلام تقريرا فيقول :
 « ما الفن إلا عاطفة ، لكن أشد العواطف حيوية يصاب بالشلل إذا لم يكن
 صاحبه عالما بشئون الأحجام والنسب والألوان ، ودون مهارة في الأيدي .
 ماذا يمكن أن يكون عليه أعظم الشعراء في بلد أجنبي يحمل لغته ؟ هناك في
 الجيل الجديد للفنانين عدد من الشعراء الذين يرفضون تعلم الكلام للأسف
 ولذا فهم لا يفعلون شيئا إلا التمتمة » (٥١) . لكن الجيل الجديد عرف
 كيف يثبت كيانه ووجوده رغم هجوم رودان وديجا عليه ، وليست هذه
 هي المرة الأولى التي يعيب فيها « القدامى » على « الشبان » جهلهم بأسرار
 المهنة ، لأنهم لا يصورون ولا يرسمون أو ينتحون مثلهم . ومع ذلك فإنه

يحسن بنا أن نصغى إلى هذه القصة ، حيث يحق للأستاذ المسن أن يتحدث .
« نعم .. إن الفن دين ، لكن يجدر بنا أن نتذكر أن أولى الوصايا التي يقدمها
هذا الدين لأولئك الذين يريدون اعتناقه هو أن يعرفوا كيف يصاغ شكل
الذراع أو الخصر أو الساق » (٥٢) .

واكتساب المهنة أطول زمنا وأشد قسوة حين يكون الفنان هو المنفذ
الذي يتعين عليه معرفة كل شيء عنها والتمتع بمهارة يدوية عالية . وينطبق
هذا بلا شك على المصور والمثال والموسيقى الهاوى سواء بسواء . ويكتب
هنا ديلاكروا فيقول : « إن فن التصوير أصعب الفنون وأطولها تعلما ،
إذ لا بد لمعرفة من التبحر فيه قدر تبحر مؤلف الموسيقى في عليه ، ومن
القدرة على التنفيذ قدر عبقرية الموسيقى على عزف الكمان » (٥٣) .

ويوحى هذا الشرط المزدوج لمؤلف مسرحية سردانا بال (بايرون)
بأفكار واضحة لا نستطيع أن نرجعها إلى سوء صحته فحسب ، حيث يقول
« يا للخسارة .. إن الخبرة لا تأتي إلا عندما تبدأ الصحة في الانهيار .
بالسخرية الطبيعية وقسوتها .. إن الموهبة لا تأتي إلا في نهاية الزمن حين
يكون البحث قد أنهك القوة الضرورية لتنفيذ العمل الفني » (٥٤) .

فالوهبة شيء لا يمكن الحصول عليه إلا بالدرس وبتحصيل طويل الأمد .
هذا هو أحد الأسباب التي لا يوجد من أجلها فن أطفال بالمعنى الصحيح
أو فنانون أطفال ، لكن ليس معنى هذا أنه لا يوجد لدى الأطفال شيء
يعبرون عنه ، بل إن مشاعرهم تنطوى على يقظة وحيوية وعمق غالبا مالا
يوجد لدى البالغين . وليس معنى هذا أيضا أن الحساسية الجمالية غير موجودة
لسيهم ، بل إنهم يتمتعون أحيانا بذوق واضح في الألوان وجمال الأشكال
وسحر الألفاظ . ومن هنا كان ما في محاولتهم في التصوير والرسم والشعر
من مفاجآت عذبة تجذبنا إليهم بقوة .

ومع ذلك فلا بد أن نكرر أن لقطة ، أو عشر لقطات نادرة لا يمكن أن تكون قصيدة أو لوحة . ففن الشاعر يبدأ منذ اللحظة التي يعيد فيها كتابة قصيدته ليصحح بيتا زاد عدد مقاطعه أو قل واحداً أو أكثر ، الأمر الذي يضطره إلى إعادة صياغة ماسبقه أو مانبعه من الأبيات ، إن لم تكن القصيدة كلها . وهكذا فن المصور ، فهو يبدأ عندما يشعر بالحاجة إلى ملء فراغ أو محو لون أو إعادة خط إلى استقامته ، إذا ما رأى على سطح اللوحة أن عليه أن يملأ هذا الفراغ أو يمحو ذاك اللون أو يعيد الخط المعوج إلى استقامته ، الأمر الذي قد يضطره إلى تعديل اللوحة كلها . أما الطفل ، فليست لديه أية فكرة عن مثل هذا العمل ، وكل ما ينتجه تقريبا من قبيل الدفعة الأولى فحسب ، لأنه يجمل جهلا يكاد يكون كاملا ضرورة العود إلى ما قام بعمله بقصد التصويب والتعديل لتحقيق الغرض منهما . ويرجع عدم قدرته هذه إلى انعدام الناحية العملية والمهارة التنفيذية اللتين تتصف بهما مهنة الفنان . ولقد كتب كونستابل يقول : « لم يحدث أن كان هناك أطفال مصورون ، ولا يمكن أن يكون ذلك ؛ لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين . وباعتباره فنا يدويا وعقليا في آن واحد ، (٥٥) . ومع هذا فنحن نستطيع أن نؤكد أيضاً أنه لا يوجد أطفال شعراء إذا أخذنا في اعتبارنا أن الشاعر ليس فردا يتمتع بحالات نفسية « شاعرية » فحسب ، بل إنه كذلك وبالضرورة عامل يصنع أبيات الشعر .

ولنوفر على أنفسنا هنا جهد التحدث في مهزلة مقارنة الطفل بالمصابين بأمراض عقلية ، ولو أن هناك ذاتية لاشعورية لدى كل من الأطفال والمصابين بأمراض عقلية ، وفي إطار هذا القياس يمكن القول بأن النشاط الفني للأطفال محدود بنفس الحدود التي زارها عند المجانين . ويقول مالرو في هذا المجال : « إنه إذا كان الطفل في غالب الأحيان يتصف ببعض الصفات الفنية فهو ليس بفنان ؛ إذ أن موهبته تملكه ولكنه لا يمتلكها

هو ، بمعنى أنه يحل المعجزة العابرة محل السيطرة الفنية المتكاملة ، وما هي إلا معجزة يسهل ظهورها : لأن الرسم الذي يرسمه لا يتجه نحو الرأى إلا بدرجة جزئية ، والطفل الذي يرسم لنفسه لا يحاول أن يفرض نفسه ، فهو مقدما خارج عن إطار الخلود الفنى إذا كان حكمنا على رسومه ومصوراته يدخل في هذا الإطار نفسه .. ويعرف كل منا أن الانتقال من مجموعة رسوم قام بها الأطفال إلى مجموعة يمكن عرضها في معرض أو متحف ، معناه العدول عن التخلي عن الناس ومحاولة جذب العالم إلى فن معين . وهنا نشعر في الحال إلى أى مدى في هذا المجال وفي غيره يختلط تملك صفة الرجولة بتملك قوة السيطرة ... إن الإغراء الذى تجذبنا به أعمال الأطفال إغراء حى ، لأن العالم يفقد وزنه فى أحسنها ، كما يفقده فى الفن ذاته . لسكن الطفل بالنسبة للفنان يعادل شخصية « كيم » ، غازى المدن فى الأحلام بالنسبة لليمور : لأن امبراطورية الطفل تختفى حالما يستيقظ القارىء « كيم » ... بمعنى أنه عندما يقابل الطفل مقاومة الواقع يذوب تعبيره فى عدم المسؤولية التى يتصف بها . والجاذبية التى تتمتع بها صور الأطفال تأتى من كونها بعيدة عن الإرادة ، وإذا ما ظهرت هذه الإرادة كانت كالمنطفلة ، تقضى على هذه الصور ، ونحن نستطيع أن نتوقع من صور الأطفال كل شيء عدا الشعور والسيطرة الفنية ، والفرق بين هذه الصور وفن التصوير الحقيقى يعادل الفرق بين استعاراتهم اللفظية البسيطة وأفكار بود لير ، بمعنى أن فنه يموت مع انتهاء طفولتهم » (٥٦) .

هذا ويلاحظ أن الفنون الجميلة التى تتطلب مهارة يدوية أكثر من غيرها — وقد سبق أن تحدثنا عن هذا — تعطى دوراً أوسع نطاقاً للمهنة . غير أن العمل الفنى يكتسب جمالا خاصا فى هذا النوع من الفنون حيث لانستطيع أن نعرف فى أى جزء منه وضع يده فى معجون الألوان أكثر من غيره . ذلك أن الأيدى — كما نعلم — هى الدليل الذى يشير إلى الشخص

ذاته ، فهي التي تطبع على الشيء طابع عواطفه وعبقريته ومهارته وعمله الدائب . من هنا نفهم السبب الذي تؤثر فينا من أجله البساطة أكثر مما تؤثر العبقرية المدققة والجهد ، في حين أن السكّال الذي نحصل عليه عن طريق الآلات لا يؤثر فينا . ومن هنا أيضاً بنفس الطريقة تلك الجاذبية التي تمارسها علينا الفنون « الساذجة » و « البربرية » و « الشعبية » ، وكلها فنون حرفية تحمل آثار الأيدي .

ولقد أبدى « راسكين » اعتزازه بهذه الحقيقة ، فهو يقول : إنه فيما عدا جمال الشكل في العمل الفني ، فإن هذا العمل جميل جذاب ترجع جاذبيته إلى « الشعور بالعمل البشري » و « ببذل الجهد الذي تكلفه » . و « تخضع جاذبيته الحقيقية إلى أننا نكشف فيه الأفكار والنوايا والمخن وفقدان الشجاعة والانتصارات والسعادة الناجمة عن نجاح الفنان » . أما النجاح الذي نصيبه بسهولة من خلال استخدام مواد سهلة التشكيل ، إنما هو نجاح لا يؤثر فينا إلا كذبا . ولا بد إذا أن تكون المواد مستعصية حتى نخرج عملا جميلا . ولا يعنى هذا مثلا أن الجص في ذاته أقل كفاءة من الرخام ، بل يعنى ذلك أن « ليست المادة التي ترفع عن العمل قيمته كلها ، بل الذي يبعدها عنه هو عدم وجود العمل البشري » (٥٧) . و ينتج عن هذا أن فكرة الفن الصناعي في ذاتها تنطوى على تناقض ، فمنتجات الصناعة لا يمكن أن تكون جميلة ما دام القلب والإرادة واليد البشرية مستبعدة فرضا ، وأقل قدر من المعنى الجمالى يمكن أن يقنعنا بشدة .. فأى فنان لا يعطى لعامل حرفة قروى كل النقود التي لديه من أجل صندوق تبغ نحتته هذا العامل ، ولا يعطى هذا النقود لصانع قنطرة إسكندر الثالث ؟

ورغم أن « آلان » يختلف في آرائه عن راسكين ، نجده يتغنى بنفس الأغنية فيقول : « إن آثار الأداة هي التي توضح الزخرفة ، في حين أن الفكر يكاد يكون سجين أعماله الآلية » (٥٨) ، والعمل الفني جميل بفضل

الطاقة التي يختزنها، إن صح هذا التعبير. وهكذا كلما ازدادت المادة صلابة ومقاومة، كان العمل الفني الذي استخدمها جميلاً. فالحديد الزخرفي غالباً ما يكون جميلاً لأن الفنان الذي صنعه، وهو في نفس الوقت عامل حرفي قد استخدم تفكيره وهو يصنعه، وتدلل على هذا آثار المطرقة. وعلى عكس ذلك نجد أن الحديد المصهور في قالب قبيح، لأن المادة المستخدمة فيه قد صبت في القالب في حالة عدم المبالاة، الأمر الذي يجعل شكلها مستعاراً (من القالب)، والجص قبيح كذلك، لأنه يتشكل بكل الأشكال. وأجمل الأشكال — كما نعرف — يفقد كثيراً من قيمته إن كانت المادة المستخدمة طوع الإرادة. ومن باب أولى لا بد لنا أن نقرر أن كل ما هو تقليد لشيء أصيل، كالخشب أو الحديد أو الجص حين تقلد الحجارة، لا يساعد على اختراع أشكال جميلة، ولهذا كان معرض الفنون الزخرفية قبيح الشكل... ولن تصبح له قيمة إلا بفضل المعروضات الحقيقية التي استخدمت فيها مواد حقيقية، مثل مقعد من خشب صلب أو سجادة أو صحن مزخرف أو قطعة من عاج منحوتة أو جوهرة مصقولة، (٥٩).

هذه الحقائق مؤكدة جداً لدرجة يحسن معها في رأينا أن نتجنب الخطر الذي ينجم عنها إن نحن دفعنا بها لدرجة المبالغة أو طبقناها بلا تمييز، لأنه — كما سبق أن قلنا — لا يجوز اعتبار العمل في إجماله أساساً نهائياً للحكم، فقد يكون هناك عمل فني منعدم القيمة رغم الطاقة التي تكون متراكمة فيه والجهود التي تسكفها. ومن ناحية أخرى، لا ينبغي أن يكون العمل الناجح حقاً موضحاً للجهد أو العرق الذي تصبب في صنعه. فالفن هو المقدرة على إخفاء الفن، كما يقول جويير. فعليك إذاً أن تستخدم المبرد لصقل الشيء، لكن عليك أيضاً محو آثار هذا المبرد، وعلى الأقل ترك ما يجب تركه من هذه الآثار... وكل شيء في هذا على جانب من الدقة والتباين والاختلاف. فلماذا مثلاً نحتقر المواد اللينة؟.. ألا توجد من

أنواع الطين المجفف بالنار أو المعجونات المطاطة ما يفوق الحجارة والرخام ؟ إن استبعاد كل المواد المقلدة معناه الخلط بين الفن وعلم الأخلاق ، إذ أين يقتهى خداع البصر المشروع، وأين يبدأ الكذب الفني : إن نحن فرضنا أن لهذا التعبير الأخير معنى ؟ ... أيمن امتداح الزجاج المصبوب في قوالب آلية أكثر من الأسمنت المسلح الذى يصب بالآلة ثم يستخلص من القالب، لا بد لى نتهى من هذه النقطة أن نلاحظ أن آلان يميل إلى الشعور بالقوة أكثر من ميله للرشاقة الفنية . إن هذا من حقه، لكن من حقنا أيضا أن نذكر القارىء أن المجالات في جنة الفن متعددة .

عندما يقول مصور ما عن لوجه ما : « هذه هي أصول المهنة » ، فإنه يريد أن يقول : « ليس هذا بفن » ، لكن الواقع أن الفن أحسن من المهنة بكثير ، كما أن الفنان أكثر من صاحب الحرفة بكثير . والذى يميز أحدهما عن الآخر قبل كل شيء هو — على ما يلوح — أن صاحب الحرفة ينقل نموذجا ، في حين أن الفنان يخترع شكلا . ومرة أخرى نقول إن هذا الشكل لا ينبثق عن العقل منذ اللحظة الأولى ، بل إنه يظهر عندما يتلامس والمادة ويتضح تدريجيا مع عملية التنفيذ . أما العامل فهو لا يهتم بمثل هذا البحث وتلك التحسسات ، وذلك العمل الجاد المتواصل . فهو يتلقى مقدما تصميم المنزل أو رسم قطعة أساس أو صورة تفصيلية لثمال ما ، وعليه أن ينفذ ذلك التصميم أو هذا الرسم كما هو بكل دقة ممكنة ، ولا يتعين عليه حتى إذا استطاع ذلك ، أن يقدم من نفسه للبادة ما تتطلبه منه ، وإن هو فعل هذا لذهبت عنه صفة صاحب الحرفة . وكلما سبقت الفكرة التنفيذ أو نظمته كان الأمر أمر صناعة لا فن ، (٦٠) . مثال ذلك إذا أخذنا نموذجا لمنظر صلب المسيح أمكننا إنتاجه من الخشب ومن الحديد ومن البرنز والجص والحجارة . ولا شك في أن هذه المهنة مفيدة ومشرفة للغاية ، لكنها ليست على أية علاقة بالفن . وعلى عكس ذلك ، كما قلنا ، يستطيع عامل صاحب حرفة ، مهما تكن بساطته ، أن يقوم بعمل فنان، إن أوحى إليه الموضوع

خلال عملية التنفيذ بشكل جديد ، حتى ولو كان هذا الشكل معبراً عنه في جزء تفصيلي في الزخرفة ... فكم هناك من فنانين حقيقيين لم يقوموا في حياتهم إلا بزخرفة زوج من « قباقيب ، خشبية ...

وهناك فرق آخر يتلخص في أن الصانع يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدما ، في حين أن الفنان — على عكس ذلك — يخترع وسائله الخاصة به ، وهو قادر على تحسين طريقته في العمل وعلى تعديلها وتكييفها ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا في حدود محدودة نسبيا ، ويقصد عمله ، لأجله بوجه خاص ، لأنه يرمى إلى الفعالية لا إلى الجمال . والفنان من جهته يندمج في طريقته التنفيذية الخاصة به ، وهو يفيد دائما من معرفة « خبايا ، والتفاصيل المهنية وغوامضها . ومع ذلك فهذه الطرق التنفيذية العادية التي يجرى تعلمها لا يفتأ أن يتعدها ، وهو في هذا يخاطر أحيانا بفنه ، قاصدا إلى اختراع الجديد منها ، الذي يصبح ملكا له وحده . والواقع أنه لا بد لنا أن نفهم أن الطريقة التنفيذية في الفن ليست وسيلة دون علاقة بالهدف المنشود . فما يقوله الموسيقى والمصور والشاعر هو بعينه طريقته في القول . من وجهة النظر هذه تتطابق الطريقة الفنية لكل منهم بشخصيته ، لهذا كانت البحوث الفنية في نظرهم ذات أهمية كبرى ، وهي ليست عوامل مساعدة لتحقيق العمل الفني ، بل هي الفن بعينه ، باعتبار الفن لغة وطريقة للتعبير . ومن هنا نفهم أن الإبداع الفني شيء يختلف تماما عن استغلال المهوبة المتصلة بالممارسة استغلالا لحسب ، كما هي الحال بخصوص ممارسة المهنة عند العامل الحر في .

هذا صحيح ، بمعنى أن كل عمل فني جديد عبارة عن تكييف جديد لجميع الوسائل التنفيذية ، بالنسبة لفنان لا يقنع أبدا بما نفذه ، إن كان حقافنا . ويكتب أوديلون ريدون في هذا فيقول : « إن المصور الذي انتهى مرة أخيرة إلى إيجاد وسائله الفنية لا يرضى ، فهو يستيقظ كل صباح دون حماسة ، ليمارس العمل الذي بدأه بالأمس ، في هدوء وطمأنينة ... هذا

الرجل أشك في أنه يشعر بضيق ما ، هو نفس الضيق الذى يشعر به عامل يستمر فى مهنته التى لا يضيئها وميض جديد غير متوقع ، وهو لا يشعر بالآلم المقدس الذى ينبع من اللاشعور والمجهول، ولا ينتظر شيئا مستقبلا.. إلى أحب ما لم يسبق ظهوره أبدا ، (٦١) .

والفنان ليس فى حاجة إلى الصانع ، لأنه هو بنفسه لدرجة كبيرة حامل حرفي ، ولكن العكس غير صحيح ، بمعنى أن العامل صاحب الحرفة لا يستطيع الاستغناء عن الفنان . ويعنى هذا أن العامل الحرفى نفسه لابد وأن يزيد الفن من خصبه ، وإلا وصل لدرجة الانحطاط واختفى ، وهذا ما حدث فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين ، حيث تقوضت مهن فنية متعددة كانت قبل هذا على جانب من الرخاء ، مثل مهن تشكيل الحديد والآبائوس والحزف والتجليد وزخرفة الزجاج ، وكلها أخذت أصولها أولا من الفن ثم سقطت إلى درجة الصفر بعد أن اختفى جمال أعمالها وضاعت مصنفاتها ، وبعد أن أصبح الذى يعرض منها باسم الزجاج المزخرف عبارة عن قطع من الزجاج الملون ، مقطوعة بأى شكل ومصفوفة بطريقة ارتجالية . لكن كم من الفنانين اليوم يهتمون مع ذلك من جديد بهذه المهن ، وقد أخذوا من بضع عشرات من السنين يعودون بفنونهم هذه إلى الازدهار ، لأن الأشكال الجميلة ونوعية التنفيذ والقيمة الجمالية لأعمالهم قد عرفت كيف تستعيد قيمتها فى نفس الوقت . لأن هذا لا يعنى شيئا، غير أن كل شىء يحدث كما لو كانت الحرف لا تتضمن فى ذاتها قوة كافية لتعيش ، قوة لا تستطيع الحرف إلا أن تستعيرها من الفن والفنانين ؛ وهم وحدهم الذين يمتلكون الخصب الإبداعى والاختراع التشكيلى والتدقيق فى التنفيذ ، وكلها عناصر مجدية لها أثرها البعيد الذى يذهب ليتخطى مجالها هى ، ويسمو بأشده الأعمال الإنسانية تواضعا .

الجزء الثاني علم ظاهرات الفن

« يرى يونج أن ممارسة الفن نشاط سيكولوجي ، أو نشاط بشري ينبع من بواعث سيكولوجية . وهو بصفته هذه - أو يجب أن يكون - موضوع دراسات لعلم النفس . وتحدد هذه الحقيقة في نفس الوقت بوضوح ، الحدود التي يمكن في إطارها تطبيق وجهات النظر لهذا العلم ، ويمكن لهذا الجزء وحده من الفن الذي يحوى كيفية التكون الفنى أن يكون موضوع دراسات من هذا النوع ، لكن الجزء الذي يبحث في عصارة الفن نفسه لا يمكن أن يكون كذلك ، نقصد ذلك الذي يبحث عن معرفة ماهية الفن في ذاته ، وهو الذي لا يمكن أبدا أن يكون موضوع بحث سيكولوجي ، بل يمكن فحسب أن يكون موضوع بحث جمالي فنى » (١) .

هذه هي الفكرة التي يتعين علينا بحثها أساسا: فبعد دراسة سيكولوجية الفن لا بد لنا من أن ندرس ظواهرية الفن . لكن مامعنى « البحث الجمالي الفنى » الذي يتحدث عنه يونج ، ذلك الذي « يدفعنا إلى معرفة ماهية الفن في ذاته » ، وإلى « استخلاص ماهيته » إن لم يكن - كما هو مفهوم اليوم - تحقيق ظاهري ؟ فنحن بصدد توضيح عصارة ظاهرية روحية بناء على تجربة حية تستخلص من منبعها وتوصف وصفا موضوعيا قدر المستطاع . والفن إحدى هذه الظواهر ، وكل الذين عرفوا تجربته المباشرة ، كالفنان المبدع ، ومعه أيضا الرجل الذي يتمتع بذوق فنى ، والهاوى الذي يعلم ببواطن الفن ، والعارف للأعمال الفنية الكبرى المتعود عليها ، كل أولئك يستطيعون تقديم المعونة لنا ، بل ويجب عليهم ذلك .

إن الظاهرية لا تسلك في عملها طريق التناقض المنطقي ، والحقائق العميقة التي تبحر ، شأنها شأن أى موضوع يتعلق بالوجدان المباشر ، بل لا تسمح بأن تظل حبيسة مذاهب معينة ، ولا يستطيع العقل أن يكون لنفسه عنها فكرة إلا عن طريق التمييز والتقريب . وهكذا يصبح شرح « معنى الفن في

ذاته ، هو بنفسه شرح ما ليس بفن ، ويصبح الطريق العكسى هو السيلة الأولى للتوصل إلى هذه الحقيقة الغامضة . وبذلك سوف نمنع المسافر الباحث عن بلاد العجائب من أن يسلك الطريق الخاطئ ، وسوف نشير له للطريق السليم ونقول له : اذهب إلى أبعد من ذلك . . . إلى أبعد من ذلك أيضا . . .

وتطبيق هذه الطريقة يمكننا من اختيار مجال البحث في أى من الفنون كالتصوير والشعر والموسيقى . وتحديد عصاره هذه الفنون يعنى أولا تمييزها عن كل ما يحتمل أن يختلط بها ، وأساسه تقليد الطبيعة وصياغة آراء نبيلة أو بارعة . ونظراً لأن الملاحظات الخاصة بهذه النقطة يمكن أن تنطبق على الفنون الأخرى ، فإن الفصول الآتية من هذا الكتاب سوف تتخذ شكل محاولة لكشف أوليات علم الجمال ، ويمكن لهذه الفصول أن تصل إلى هدفها ، إن هي تمكنت من جذب الجاهل بهذه الأمور نحو مدخل التجربة الفنية ، ومن إعداده للدخول في عالم الفن .

الفصل الأول فن التصوير والطبيعة

« يا لغرور فن التصوير الذى يجتذب الإعجاب وهو يقلد الأشياء التى نشعر بالإعجاب نحو أصولها فى الطبيعة ١١ ، (١) . إن باسكال حين يقول هذا يعيب على الناس حبهم لهذا الفن ، لكنه إذ يفعل هذا لا يخلو من أن يقاسمهم الرأى فيه . وفى نظره ، وفى نظر هؤلاء الناس ، يعتبر التشابه بين الفن والطبيعة أساس فن التصوير . أليست فنون التصوير والنحت والنقش والتصوير كلها — كما يقال — فنون تقايد . . ؟ ألا يعتبر العمل مكتملا إن هو أعاد لإخراج النموذج الأصيل كما هو فى الطبيعة قدر المستطاع ودرجة يوم معها الناظر بأنه هو الحقيقة الواقعة ؟ يحكى سينيك أن الناس كانوا يمتدحون « زوكيس » لأنه صور أعنابا تشبه الأعناب الطبيعية لدرجة أن الطيور كانت تأتى لتلتقطها ! (٢) . واليوم لم يتغير جمهور الناظرين ، ولننظر مثلا فى المستشفى الرئيسى بمدينة باون ، حيث نجد الزوار يقودهم الدليل وهم ينظرون بمنظار مكبر إلى لوحة « يوم حساب الآخرة » للصور فان دير ويدن ، ويرون فيها شعر نساء حكم عليهن بدخول الجحيم ، ناعما أملس ، ويقولون : « يا للجمال . . . ! » إنك تكاد تحصى الشعر واحدة واحدة . . . ! »

والحقيقة أن باسكال — ومعه الرأى العام كما يصوره — يخطئون جميعا . ففن التصوير ليس فنا تافها ، لأنه لا يكتفى بإعادة تصوير الكائنات كما هى تصويرا تشابها فحسب ، فى الوقت الذى يعيد فيه تصويرها تجدها فى الواقع يفعل شيئا آخر غير تقديم صورة مطابقة للأصل ، لافائدة فيها ، فالتصوير ليس بأية حال نسخة من الطبيعة . والواقع أن الإعجاب الذى يقف عند

حد المهارة في تصوير الواقع في دقة كبيرة إعجاب يفقد طريقه أصلا. وهنا نمسك بمفتاح تفهم الفنون التشكيلية ، ومشكلاتها في هذا تطابق المشكلة الخاصة ببعض فنون الأدب : ألا يقوم مؤلف القصة أو المسرحية كذلك بتصوير التقاليد والعادات والعواطف والأعمال ، بل والأشياء والمناظر الموجودة في الطبيعة ؟ ألا يؤكد الناس أن أجمل أعمالهم هي التي يكون فيها تصوير كل هذا أشد ما يكون إخلاصا وحيوية ومطابقة للحقيقة ؟ .

بحث في الزاغب

لقد ساعد أصحاب نظريات الفن ، والفنون أنفسهم عندما كانوا يقومون بتعليم فنهم ، في فرض هذه القاعدة . وفي الغرب على الأقل نجد أن تقليد الطبيعة هو المبدأ الرئيسي في جميع «فنون الشعر» مهما صعدنا إلى العصور السابقة . لكن يجب أن نحذر من هذا الاعتقاد ، لكن إذا فحصنا الأمر بانتباه ومحضنا هذا المؤلف أو ذاك ، مرغبين إياه على أن يوضح نفسه ، أو ذلك النص بوضعه وسط النصوص المحيطة به ، لا تضح لنا أن هذا التقليد الذي طالما أوصى به الموصون لا يتضمن أن يكون الفنان عبدا للأصل ، وأنه لا يرمى إطلاقا إلى إعادة تصوير الأشياء تصويرا آليا . . فبدأ التشابه يجرى تصويبه دائما بمساعدة مبدأ آخر له نفوذه ويتلخص في ضرورة الذهاب إلى ما بعد الطبيعة كما تراها أعين عادية .

إننا نعرف تشدد أفلاطون فيما يتعلق بالشعر والفنون بوجه عام ، لأنها تقف عند حد ترجمة الناحية الخارجية المحسوسة للأشياء ، في حين أن الفلسفة تصل إلى أعماقها الحقيقية . وهو هنا يتساءل : «ما هو الهدف الذي يرسمه لنفسه فن التصوير بالنسبة لكل موضوع ؟ أهو تمثيل الشيء كما هو أو ما يظهر له كما يظهر ؟ أهو تقليد المظهر أو تقليد الحقيقة . ؟

إن فن التقليد إذا بعيد عن الحقيقة ، ويصور لنا مثلا صانع أحذية أو

نحاراً دون أن يكون على علم بمهنة أيهما . . . إنه إن فعل هذا ، ولو كان مصوراً طيباً لن يخدع حتى الأطفال أو الجبهة . وكذا الشاعر الذي لا يعرف ماهية الرذيلة أو الفضيلة أو مختلف أنواع النشاط الإنسانى كالحرب والسلام اللذين يدعى وصفهما : وهكذا ، « نحن نتفق بما يكفى حول نقطتين : أولاًهما أن ليس لدى المقلد أى علم بسيط بالأشياء التى يقلدها ، وثانيهما أن المقلدين الذين يطرقون شعر المأساة مقلدون بأقصى درجة يمكن أن يصل إليها التقليد ، (٣) .

هكذا نرى أن كتاب « الجمهورية » لأفلاطون يتعرض لنقد الفنون الجميلة ، ويتركز هذا النقد حول فكرة التقليد ، وهى وجهة نظر ضعيفة لرجل سياسى وعالم أخلاق لم يتبنها أفلاطون دائماً فى دقة كافية . أليس الجمال فى مذهب « الولية » هو الحقيقة العليا التى تنبثق عنها الأشياء الجميلة وبالتالى الأعمال الفنية ، التى تغذيها بالحقيقة والواقع ؟ ألم يعرض كتاب « بارمنيد » فيما بعد فلسفة رياضية تصبح فيها الأعداد عصاراة الأشياء ويرمى فيها الجمال إلى مطابقة العروض ، والتناسب والتناسق ؟ إن أفلاطون يرتبط بفن النحت فى عصره ، ومن هنا كتب « قانونا ثابتا » لتصوير الجسم البشرى ، أى تصوير نموذج مثالى تحدده العلاقة الدقيقة بين الشكل والأجزاء ويستبعد فيه أفلاطون كل ما يتصف بالجزئية والزوال ليرتفع إلى مستوى الثبات والخلود والكلية .

ومهما يكن من أمر فقد قال أفلاطون فى وضوح إن تقليد الطبيعة لا يكفى ، وقال أيضاً إنه مهما يكن هذا التقليد مكتملاً فإن يقدم لنا بهذا السكال هملاً فنياً ، وعندما نعرف أن الشيء الذى أراد الفنان تصويره على اللوحة أو على الرخام رجل ، وأنه عبر فى إخلاص عن جميع أجزائه باللون والشكل المناسبين ، فهل ينتج عن هذا بالضرورة أن نحكم بعد إلقاء نظرة على اللوحة بأنها جميلة أو قبيحة ؟ إننا فى هذه الحالة نكون قد أصبحنا جميعاً

على علم تام بفن التصوير . إنك على حق — وفيما يخص هذا التقليد بوجه عام — سواء أكان في التصوير أم في الموسيقى أم في أى نوع آخر ، ألا يجب — لكي يكون الإنسان حكماً على علم بالأمور — أن يعرف هذه الأشياء الثلاثة : وأولها الشيء الذي يجرى تقليده ، وثانيها ما إذا كان التقليد صحيحاً ، وثالثها ما إذا كان التقليد جميلاً سواء كان هذا التقليد قد جرى بالكلام أو بالأغنية أم بالوزن ، (ء) . ففيما عدا قاعدة التشابه إذا ، توجد قاعدة لا شك أنها غامضة ، وفي نفس الوقت متميزة وهي قاعدة الجمال .

والمعلوم أن عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكي الذي تبعه ، يدينان بالكثير لأفلاطون . . ولقد كتب أحد المعجبين به : ويدعى البيرقى في عام ١٤٣٥ ، كتاباً بعنوان « نظرية في فن التصوير » ، حيث قال : « إن المصور المحب للدراسة يستطيع أن يستخلص جميع ملاحظاته من الطبيعة . . . والتصوير فن يسعى لتمثيل الأشياء المرئية . . . ولذا يجدر به أن يعمل بكل قواه وبكل حماسة ممكنة على تقليد الطبيعة . » وليونار لا يحدد أى قاعدة أخرى غير هذه حيث يقول : « إن التصوير يمثل بالنسبة للحواس أعمال الطبيعة بكل واقعية وتأکید . » وجاء القرن التالي ليكرر نفس النظرية ، حيث يقول بوالو : « إنه ما من شيء جميل غير الحقيقة ، والحقيقة وحدها هي التي نحباها . » ثم هاك لافونتين يقول « إنه لا ينبغي أن نبتعد عن الطبيعة خطوة واحدة . » ولا شك أن هؤلاء جميعاً يتحدثون في الأدب . غير أن فن التصوير في عصرهم ظل دائماً في المرتبة الأخيرة من تفكيرهم . مثال ذلك كورنى الذي يتحدث في مقدمة مسرحية « ميديه » حديثاً عابراً عن التصوير فيقول : « ليس المهم في تصوير وجه الإنسان أن يكون جميلاً ، بل أن يكون التصوير مشابهاً للأصل . »

رغم هذا فإن التشدد في ضرورة التقليد الدقيق يخف بفعل شروط

أخرى ؛ لأن الطبيعة المفروض تصويرها في الواقع هي الطبيعة العامة ،
والمثالية ، التي استبعدت عنها خصائصها ودقائقها ، وكل ما يشوهها .
وهكذا كان لويران يمتدح بوسان لأنه حذف في لوحاته الأشياء العجيبة
التي قد تضايق أعين الناظر إليها . . . (٥) . وهكذا يصبح عمل المصور ،
كعمل الشاعر ، أن « يزين ويرفع إلى أعلى ويجعل كل شيء » (٦) . وأكثر
من هذا أن هذه الطبيعة المثالية قد فهمها الأقدمون وعبروا عنها أحسن مما
قد يفعل آخرون إلى الأبد . وهكذا يجب أن نتعلم كيف ننظر إلى الطبيعة
من خلال الأعمال الفنية للأقدمين ، ولعل أقصر طريق لتقليد الطبيعة هو
تقليد القدامى . وهكذا كان بيرنان ينصح بوضع الأعمال الفنية القديمة في
المدارس « لتعليم الشباب وتدريبهم أولاً على فكرة الجمال ، الأمر الذي
يفيدهم فيما بعد طوال حياتهم . . . وإذا ما بدأت في تعليمهم منذ البداية كيف
يرسمون من واقع الطبيعة فإنهم لن يصلحوا لشيء ، لأن الطبيعة تكاد تكون
دائماً ضعيفة هزيلة » (٧) .

ويلوح أن بوسان يذهب في آرائه بهذا الصدد إلى أبعد من ذلك بكثير ،
رغم إيجاز أحاديته وغموضها ، فهو يقول بأن « التصوير تقليد ، ولكن
هدفه اللذة » (٨) . وهكذا يصبح التقليد عديم القيمة عدا أنه وسيلة للذة .
أما عن نظريته الشهيرة الخاصة بما يسمى « الصيغ » ، فإذا لم تكن مخطئين
في تفسيرنا لها ، فإنها تبدو حديثة لدرجة تدعو للعجب . وتقصد بها أن
المصور يرمى إلى الإيحاء أكثر منه إلى النقل . ولهذا فهو يرتب الخطوط
والألوان والأضواء والظلال تبعاً لما يهدف إليه ، وبالطريقة التي يريد أن
ينتج بها عمله ، مثله مثل الشاعر الذي ينتقى الألفاظ التي تنفق نعمات نطقها
مع موضوع القصيدة (٩) .

والكلاسيكية الحديثة التي يتبعها « انجر » تتطلب أساساً الخضوع التام
للطبيعة ، فلا بد — بناء عليها — من تصوير النماذج كما هي ، وهو يقول

هنا : « انظر . . . إن القدامى لم يصححوا في نماذجهم ، وأقصد بهذا أنهم لم يغيروها إلى ما هو مخالف للطبيعة . . . فإذا اعتقدت أنك بمسطيع تصحيح ما ترى ، فإنك ان تصل إلا إلى الخطأ والمعوج والمضحك ، (١٠) ويحكى أن بعضهم قد أخذ يهنته يوما بأنه أضنى جمالا على لوحته المسماة « أوديب » ، فقال له محتجا : كيف أضنى عليها الجمال ؟ بل لقد نقلتها نقلا ، (١١) .

مع ذلك فإن أنجر قد اهتم بأشياء أخرى غير النقل الدقيق ، فهو يأخذ في اعتباره أولا « الشكل الجميل » ، ومن هنا كانت مبادئه الآتية : « كلما قسمت الأشكال أضعفتها . . . لا بد أن تعطى الصحة للأشكال . . . وكلما كانت الخطوط والأشكال بسيطة ازداد الجمال وازدادت القوة . . . لا بد أن نغنى تماما بالقلم والفرشاة كما نغنى بالصوت : فدقة الأشكال كدقة النغمات . . . » (١٢) وهكذا نرى ان الأمر يعنى « النقل نقلا » — كما قال .

لكن هل يعنى هذا أن هناك تناقضا في أقوال سيد التصوير ؟ كلا . . . إنه كان يريد أن يصور ، وكان يصور حقا كل ما كان يرى . . . لكن الأقدمين والكلاسيكيين هم الذين علموا عينه كيف تبصر . أما الأشكال الجميلة ، فقد كان يجدها في الحقيقة لأنه كان يبحث عنها . . . وهكذا كان إدراكه الحسى يقوى بفعل خياله ، وهو كذلك ، حتى قبل سيزان كان « يعيد مصورات بوسان طبقا للطبيعة ، لا طبقا لقوانين مجردة . ولقد كان يقول « لا ينبغي تعلم الشكل الجميل ، بل يجب لإيجاده في نموذج » . وكان يقول لتلاميذه : « هل تظنون أنى أرسلكم إلى متحف اللوفر لتجدوا فيه ما اصطلاح على تسميته « الجمال المثالى » شيئا آخر غير ما فى الطبيعة ؟ إن مثل هذه البلاهات هى التى أدت فى العصور الرديئة إلى انحطاط الفن . أنا أرسلكم هنالك لتتعلموا من القدامى كيف تنظرون إلى الطبيعة : لأنهم هم بأنفسهم الطبيعة . . . ولهذا يجب أن تعيشوا منهم وتأكلوا منهم » (١٣)

وإذا كان هناك من يعبد الطبيعة بكل أشكالها ، فهو ولا شك رودان .
 فيها هو ذا ينصحنا في كتابه « العهد » الذى يبدأ به أحاديثه عن الفن بأن
 « تكون الطبيعة إلهنا الوحيد . . . وأن تؤمن بها إيماناً مطلقاً ، وأن تتأكد
 من أنها لن تكون قبيحة ، وأن نحدد أطعمتنا فى أن نظل مخلصين لها » (١٤) .
 وتصل دقته فى هذا لدرجة يتجنب معها النظر إلى الوضع الذى تكون
 فيه نماذجه هو فيقول : « صياد الحقيقة ، باحث عن الحياة » . « أحب وأفضل
 الإمساك بحركات ومواقف تنتجها الأجسام الحية تلقائياً . . وأنا فى كل
 شىء أطيع الطبيعة ولن أدعى أبداً أنى أفرض عليها شيئاً » ، ذلك « أن الأمر
 لا يخرج عن الرؤية . » مهما يكن فإن هذا لا يعجب تجار علم الجمال « والمبدأ
 الوحيد فى الفن هو نقل ما نرى » (١٥) .

ويعترض المتحدث إلى رودان فى حين أنه مضطر إن صح التعبير ،
 إلى تعديل الطبيعة ، حيث إن قالب الجسم الحى لن يعطى تماماً نفس
 الإحساس الذى يعطيه تمثاله . ويوافق رودان محدثه على ذلك باعتبار « أن
 القالب لن يعطى إلا الشكل الخارجى ، لكنى — هكذا يضيف — أصور
 بالإضافة إلى ذلك ، روح الشىء التى هى ولا شك جزء من الطبيعة » .
 ونحن نوافق على ذلك ، لكن ما من شك فى أن نظرية تقليد الطبيعة قد
 أخذت هكذا فى الاتساع بدرجة ملحوظة . . لأنه فى نظر المثال رودان
 يعتبر أهم شىء هو « الحقيقة الداخلية التى تظهر تحت شفافية الشكل » ؛
 وهى التى يسميها « الخاصة » . وها هو ذا يقول لنا شارحاً رأيه : « إن كل
 حياة تظهر فجأة من مركز ، حيث إنها تتولد وتنضج من الداخل إلى
 الخارج » . . وهكذا فى التمثال الجميل ، تجدنا « تنبأ دائماً بدفع داخلى
 قوى » . وبهذا فإن نقل النموذج لا يساوى شيئاً إن لم يكن يعطى شعوراً
 بهذا الدفع ، وإن لم يكن يظهر « كحقيقة داخلية تترجمها حقيقة من
 الخارج » (١٦) .

وفي إطار هذا يستطيع رودان أن يؤكد ، « أن القالب أقل حقيقة من التمثال الذي يقوم بتحقيقه » . ولعلنا أيضا نفهم مغزى ما ينصح به قائلا : « كونوا واقعيين أيها الشبان ، لكن هذا لا يعنى أن أقول : كونوا على جانب من الدقة مع جهل وسطحية » . فبالنسبة له نجده يسمح لنفسه ، مع احتجاجه ضد هذه السطحية بأن « يزيد من وضوح الخطوط التي تعبر عن الحالة الروحية التي يريد تفسيرها أحسن وأشد من غيرها » . وهكذا فهو يحتقر التفاهة السطحية ، التي « لن تفهم شيئا في ملخص جرى » ، ويحتقر « الجاهل » الذين يتمسكون « بالدقة غير المعبرة في التنفيذ » . فهو يرى أن في تصوير الشخص المعين ، لا بد من « الشبه » باعتباره عنصراً لاغنى عنه ، وباعتباره أيضا « شبه روح » ، فحسب . ولهذا فهو لن يقول كما يقول « الواقعي المتطرف » ، إن لون رافائيل غير صحيح مادام « الشعراء يجدونه دقيقا متقنا » (١٧) .

تأمل في الأعمال الفنية

رأينا بناء على حالات نموذجية أنه عندما يتحدث المصورون والمثالون عن تقليد الطبيعة ، فإنهم لا يفكرون عادة في الحقيقة السطحية العادية المباشرة ، فإذا فحصنا أعمالهم وجدنا أن الفنان لا يكون ناقلًا للطبيعة كما هي . ولا بد إذاً أن نقول بعكس هذا ، كما يقول أوسكار ويلد . . . « إن الفن يبدأ حيث ينتهى التقليد . . . » . هذا القانون صحيح كما سنرى ، حتى بناء على ما زاه في أعمال المصورين الذين يقولون بأنهم واقعيون ، وصحيح من باب أولى بناء على أعمال الآخرين مثل ديلاكروا الذي يندد بما يسميه « التصوير الفوتوغرافي في فن التصوير » ، ويصبح مندداً بلوحة « المتراس » للصور ميسونيه بقوله : « ما أفضح هذه الواقعية » . (١٨) .

ويصرح كورييه بقوله : « أنا لا أصور ما أرى » . لكن لم يكن هذا

هو المبدأ الذى أخذ به جميع المصورين ، لأنهم إذا لم يكونوا قد صوروا ما رأوا لأصاب الفقر متاحفنا وقصورنا وكنائسنا ؛ ذلك أن العلاقة بين التصوير والحقيقة يمكن أن تكون متعددة الأنواع ، كما أثبت ذلك جيداً الأستاذ سوريو (١٩) فإما أن تقوى هذه العلاقة وإما أن تضعف ، وذلك طبقاً للأذواق وأنواع الفن والمدارس ، وأحياناً يلجأ عالم التصوير صراحة إلى عالم الواقع . فإذا كان هذا الرجل أو تلك السيدة قد عاشت فعلاً وصوره أو صورها مصورون من مدارس مختلفة ، فهل صورته أو صورها كلهم كما كانوا وبنفس الطريقة ؟ . . . هذا هو السؤال . . . لكن ما من شك في أن الفنان في جميع الأحوال قد أرادهما يشبهان الحقيقة . . . وقد يكون المصور الواحد قد صور الشخصية عدة مرات بأشكال مختلفة كما هى الحال بالنسبة لصورة أسرة « أروليفنى » للبصور فان ديك .

لكن في حالات أخرى يصبح الأمر أمر مطابقة للحقيقة أكثر منه أمر تشابه ، مثال ذلك لوحة « أركاديا » للبصور بوسان ، وهى لوحة خيالية بحتة ، ومع ذلك فهى مقبولة ؛ لأن المناظر التى يقصها الفنان منها أو التى يستعيدنها فى ذاكرته لا تتعارض مع ما نعرف قطعاً ، ومع أن النواحي التاريخية والجغرافية التى نعرفها عن موضوع اللوحة قد صورت بأمانة ، فإنها تخضع لخواطر الفنان وهواه ، الأمر الذى لا يحدث كثيراً . الحق أنه لا توجد هنا مطابقة للحقيقة ، وإن الارتباط بالواقع يمتد بشكل آخر حيث نرى يهود عصر يسوع وهم يتنزّهون وقد ارتدوا أحذية طويلة ومعاطف ملكية ، وحيث نرى مدينة القدس وقد أحيطت بجوائط ذات شرفات وطواب كمدن العصور الوسطى ، وحيث نرى بلاد يهوذا وقد غطاها الجليلد يوم عيد الميلاد . والشئ الذى يصوره المصور يمكن أيضاً أن يتخلص إن لزم الأمر من أشد قوانين الطبيعة ثباتاً وأكثرها عموماً : ففى صور صعود العذراء وتمجيد القديسين ، نرى الأجساد كما

لو كانت تسبح وتطفو وتصعد في الهواء ، دون النظر إلى فكرة الجاذبية الأرضية . هنا يقضى العرف على الواقع . . لكن ما القول عندما تذهب الأشكال الطبيعية عن الأشياء وتغيرها تغييراً كاملاً من عنصرها الأصلي بحيث يستحيل تمييزها ، وهذا برغبة الرسام نفسه ؟ لقد منح بعض كبار الفنانين أنفسهم في الماضي هذا الحق باسم الحرية ، ولدرجة لا يستطيع سادة الفن اليوم أن يفعلوا مثلهم ، ولا حتى جيروم بوش أو بيكاسو الذي لعب أكثر ما لعب الفنانون بالأشكال البشرية . هكذا كان أيضاً كل من جويا وريدون حين رسموا على لوحاتهم ، كل بطريقته ، وحوشاً ولدت في عقولهم فحسب . فهل يمكنك القول بأن هذا التصوير نقل عن الطبيعة ؟ .

من ناحية أخرى لا يمكن أن ينطبع نظر الفنان وعقله على لوحة ملهوسة ترسم عليها مناظر الطبيعة كما هي . فالإدراك الحسى ليس استقبالا سلبيا بأى حال ، وهو لدى الفنان بالذات أقل ما يمكن سلبية . قارن مثلاً صورة فوتوغرافية لأحد شوارع مونمارتر الصغيرة باللوحة المقابلة التى رسمها أوتريللو ، أو اخص صورة شخصية معينة كما رسمها اثنان من الفنانين أو أكثر ، كصورة «مسيو شوكيه» كما رسمها كل من رينوار وسيزان ، أو كصورة الشاعر «مالارميه» كما صورها كل من مانيه ورينوار وجوجان ، تجد الفرق وقد قفز إلى عينيك . . . سترى فى اللوحات حقاً شارع مونمارتر وصورة مسيو شوكيه وصورة مالارميه ، ولكنها فى كل حالة مصورة بخواص فردية هى خواص كل من أوتريللو رومانيه ورينوار وسيزان .

والمشكلة التى ستعرض لنا هنا أن نعرف ما إذا كان المصور يدرك الأشياء أحسن مما يدركها الرجل العادى ، أو إذا كان يعرف خصائصها

بشكل أكثر عمقا أو أكثر قرابة . فلنؤجل هذا مؤقتا ولنقل إنه في جميع الحالات يمتلك كل فنان نظرتة الخاصة به والتي يؤكد بها وجوده في عمله الفني ، وهذا الوجود ضرورى لازم متعسف كما هو الشأن في لوحات فان جوخ في أواخر سنوات حياته ، أو كما هو الشأن من حيث سلطة الرجل الهرم في لوحات رامبراند ، أو وجود هادىء طيب في لوحات فيلا سكير ، أو وجود يريد أن يحو نفسه بنفسه في تواضع ، في لوحات لوان وشاردان.. . . لكنه وجود مهما يكن الأمر . . . وفي الحالة التي لا توجد وتظهر فيها شخصية المصور تصبح اللوحة قيمة الوثيقة لحسب ، حكمها حكم «كليشيه» في المحفوظات ، وإن تكون لها قيمة العمل الفني .

وفي هذا المعنى يجب أن نفهم كلمة زولا من أن «العمل الفني ركن من الخليقة ينظر إليه خلال مزاج الفنان» (٢٠) . وهذا تعريف مختصر نوعا لأن الأمر أكثر من أن يكون مزاجا . لكن لماذا نأخذ من أديب كزولا تعريفا طالما قال به وكرره الفنانون أنفسهم ؟ . . . فهناك شاردان «مصور الحقيقة» . إن كان هناك مصورون للحقيقة ، يقول : «من منكم قال إننا كنا نصور الألوان؟ إننا نستخدم الألوان ولكننا نصور بالعواطف» وهاك ديلا كروا ، وهوروماتيكي ذونوايا كلاسيكية يقول : «إن موضوع اللوحة هو أنت ، هو انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة ؛ إذ يجب أن تنظر في نفسك لا إلى ما حولك» (٢١) وهاك أوديلون ريدون المصور المنطوى على نفسه ، الحالم المنعزل يقول : «أظن أنى خضعت برضى للقوانين الخاصة التي أدت بي إلى تشكيل الأشياء التي وضعت فيها نفسى كلها» (٢٢) . وهاك أخيرا ف . ليجيه أحد سادة التصوير الزخرفي يقول : «ما موضوع اللوحة عندي إلا عذر أنتحله لإبداع مجموعة مطلقة من الأشكال والألوان تعبر عن حقيقة مشاعري ، وهى الوحيدة التي تؤخذ في الاعتبار وذلك بعيدا عن سراب الحقيقة الخارجية» .

فإذا كان المفروض أن يدخل هذا القدر من الذاتية في تخيل المصور فمن الجائز أن يتوقع أن يقدم لنا عن الأشياء صورة تزيد أو تقل تشوهاً. إن هذه التشوهات هي التي تلفت أبصارنا بشدة عند المحدثين ؛ لأن الجمهور لم يتعودها بعد . ونحن إذ ننظر إلى صورة وجه رسمه مودلياني مثلاً نقول . في أنفسنا : « إن عنق المرأة ليس طويلاً لهذه الدرجة » . لكن هل كان قدماء المصريين يتبعون الطبيعة كما هي حين صوروا الإنسان وكتفاه واضختان ، وجها لوجه في حين أن رأسه مأخوذ من الجانب ؟ وهل تبعها الرومان من مصوري الحوائط عندما صوروا المسيح بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه بقصد إبراز عظمتهم ؟ لقد كان لوجريكو يحدد الأشكال بحجارة قبل أن يفعل سيزان نفس الشيء في لوحة « العاريات » ، لدرجة اعتقد معها الناس أن لديه عيباً في الإبصار ، ولقد كان هذا الفرض عسير الإثبات ، بل وكان في غير موضعه ؛ إذا ما عيب الإبصار الذي يمكن أن نفترضه عند بيكاسو ، أو ماتيس ، أو آنجر قبلهم جميعاً . ؟

ذلك أن آنجر هذا كان رساماً مدهشاً بقدر ما كان مبسطاً جريئاً . ولعل قصة لوحة « الجارية الكبرى » لجديرة بأن تحكى هنا ؛ فهذه العارية الشبيبة التي تلوح اليوم طبيعية للغاية يمكن أن تعتبر طبقاً للواقع وحشاً حاول الفنان تشريحه ، ولقد اكتشف بعض العارفين بهذه الأمور أن هذه « الجارية » كانت تنقصها فقرتان من العمود الفقري ، وأن أحد ثدييها لم يكن في موضعه ، بل كان موجوداً تحت ذراعها ، وكان هذا تشويهاً ضمن تشوهات أخرى عندها . ولقد حاول ا . ل هوت ، وهو مصور أيضاً . . . حاول مراراً أن يعيد تصوير هذا الوضع من واقع النموذج ، ولكنه صرح بأنه لم ينجح في ذلك أبداً (٢٣) .

فهل كان آنجر يجهل مهنته ؟ طبعاً لا ، لكن شعوره كان يهتز إزاء الحقيقة ، « وكان يعرف علم التشريح معرفة عميقة وبقدر ما يعرفها الطبيب

الجراح ، لكنه عندما كان يجد نفسه أمام هذا النموذج الحى لم يكن يستطيع الاحتفاظ ببروده العلى ، بل كانت تنتابه حالة قلق شديد يكاد معها يفقد صوابه . . وهذه البشرة ذات التموجات المحببة ، والتجعدات التى تدعو للذة ، لم يكن يستطيع أن يقوم بتشرحها بحافة القلم كما يفعل الجراح بالمبضع . . . بل إن هذه البشرة هى التى سوف تندمج فيه اندماجا ، وهى التى سوف تحول مذهبه العلى عن جسم الإنسان إلى مذهب عاطفى . . . وهنا لن يصبح لعدد فقرات العمود الفقرى أهمية ، ولن تصبح هناك حقيقة تشرحية إذا كانت هذه الحقيقة على النقيض من الرؤية التى يقدمها له الجسد الذى يراه تحت عينيه . . . وهكذا احدث التشوه فى اللوحة ، (٢٤).

على أن هناك من المصورين قطعا من لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية فى نقل الطبيعة ، فهم يقتربون من الواقع ، إما لميلهم لهذا ، وإما لاقتناعهم بهذه الضرورة . وهنا لن يكون المصور جهاز تصوير آليا ، لأن الغرفة السوداء لا تكون الشكل ، فى حين أن الفنان يقوم بالتشكيل . ويكتب سيزان فيقول : « إن عملية التصوير الفنى لاتعنى نقل الهدف نقلا جامدا ، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ، ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام فى ذاته ، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد أصيل ، فعمل لوحة معناه تشكيلها ، (٢٥) والواقع أنه لا يوجد فن صحيح إلا منذ اللحظة التى يرتب فيها الفنان وينظم ويقوم بالاختصار بين مختلف عناصر المنظر الموجود تحت نظره . ولقد كان ديلاكروا يقول إن العبقرية ليست « إلا موهبة التعميم والاختيار ، » .

وبتعبير آخر فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يفسر الأشياء ، وهذه

« الطريقة العقلية التي تنحصر في اختيار وجهة النظر الخاصة وتحديد المنظر وعزله عن البيئة التي تمتصه والتضحية بأجزاء معينة بقصد إعطاء الفرصة للناظر ليتخيلها بدلا من تصويرها مباشرة هي الفن . والفن أيضا معناه توضيح ما يجب توضيحه وإخفاء الأجزاء التكميلية ، أى الإشارة إلى الأشياء عن طريق الاستتار والسماح للناظر بتخيل ما لا يراه . هذا الفن العظيم ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آليا ، أحيانا عن طريق نقلها تماما كما هي ، وأحيانا أخرى عن طريق إهمالها لدرجة النسيان . هذا التوازن العسير بين الحقائق القائمة يضطر الفنان إلى أن يظل واقعياً دون أن يكون دقيقاً ، إلى أن يصور لا أن يصف ، إلى أن يعطى انطباعات الحياة لا سراها . وكل هذا يترجم بكلمة عادية هي في الواقع مصدر غموض وخطل كثيرين لأنها — أى الكلمة — لم تحدد أبداً تحديداً واضحاً — أقصد « التفسير » ، (٢٦) .

هذا التفسير يفترض أن يقوم المصور بمحض إرادته بحذف أشياء وإضافة أشياء أخرى أحياناً . ويحكى عن المصور « كورو » أن « شخصا ما كان يقف في الغابة ، وينظر إليه وهو يصور لوحة ، وسأله الشخص بقوله : أين إذن ياسيدى أين ترى هذه الشجرة الجميلة التي وضعتها هنا ؟ وما كان من كورو إلا أن سحب غليونيه من بين أسنانه — ودون أن يدير ظهره ، أشار بماسورة كانت في يده إلى شجرة بلوط كانت خلفهما » ، (٢٧) لكن كما يقول مالرو عن كورو : « وهذه الطبيعة التي يحبها ، من إذاً يكون أقل خضوعاً لها منه ؟ » ، (٢٨) إنه ينقلها بل بطورها . ومرة أخرى نقول : إن هذا التطور يندمج في الرؤية نفسها . ويكتب ديلاكروا ما يستحق الإعجاب حول هذه النقطة فيقول : « إن الخيال هو الذى يصنع اللوحة من واقع الطبيعة » ، (٢٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الناحية عند الحديث

عن آنجر الذى كان يرى حقيقة النسب من واقع اللوحات القديمة في نموذج ، ويقدم لنا كورو في هذا مثلاً آخر ، فقد كان يتنزه مرة في الريف وكان قد بلغ الهرم إذ ذاك ، وسأله شخص عن جمال منظر الطبيعة في المكان فصاح قائلاً : « آه . . . لا تحدثني عن الطبيعة . . . فأنا لا أرى فيها إلا لوحات من يد كورو . . . »

وقبل اكتشاف التصوير الفوتوغرافى ، كان الناس غالباً يقارنون فن التصوير بالمرآة ، وقد أعجب الغرب بوجه خاص بهذه اللوحة الزجاجية التى كانت تلتقط مظاهر الحياة لقطة دقيقة . . . ويعبر ليوناردودا فنشى ، وهو مصور واقعى لإرادة ، غير واقعى علمياً . . . يعبر عن رأيه فى التصوير بقوله : « إن المرأة هى معلم المصورين ، . ويضيف قوله : « إن المؤكد أن لوحتك - إن كنت قد عرفت كيف تشكّلها تشكّلاً حسناً - سوف تترك أثر الشيء الطبيعى الذى تراه فى مرآة كبيرة » (٣٠) .

كلا ! لأنه حتى إذا كانت اللوحة تنطوى على كمال الانعكاس فى المرأة ، فإنها لن تعادل الطبيعة تماماً وبهذه البساطة ، ولم يخطئ ديلاكروا فى هذه الناحية حين قال : « إن أكثر الواقعيين مضطراً إلى استعمال بعض الوسائل المتفق عليها عامة لكي ينقل ما فى الطبيعة » (٣١) . ومن ضمن هذه الوسائل المتفق عليها عامة تمثيل أشياء ذات ثلاثة أحجام على سطح مسطح ، ومن ضمنها أيضاً تصغير الأشياء إلى مستوى أقل من حقيقتها ، ومن ضمنها كذلك عزل منظر معين عن مجموع هو جزء منه ، وتحديد حدود لما لا حدود له . . . وأخيراً من ضمنها الخط الذى يفصل بين الأشكال . ذلك أنه « لا توجد فى الطبيعة حدود تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة . . . ولا بد دائماً من أن نرجع إلى وسائل متفق عليها لسكل فن ، هى فى الحقيقة لغة هذا الفن . . . وإلا اضطرب الفنان إلى إجراء بروتات ملونة على لوحته بحجة أن الأجسام بارزة » (٣٢)

إلا أن بعض هذه النواحي المتفق عليها توجد فى التصوير الفوتوغرافى ، بل وحتى فى انعكاس الشيء فى المرآة . ويقول ما كس جاكوب : « إن كل شيء يظهر فى المرآة أجمل مما هو فى الطبيعة » . والسبب فى هذا ولاشك التحديد الذى يمارسه إطار المرآة وانعزال الشيء عن باقى الأشياء التى تحيط به . ونفس الشيء يحدث فى الصورة الفوتوغرافية حيث يظهر كل شيء أجمل من حقيقته . ولهذا كان للتصوير الفوتوغرافى قيمة فنية حقيقية لأنه يستطيع اختيار الأشياء ، ولأنه يتحكم فى الإضاءة وفى انتقاء زوايا التقاط المنظر ويكتب ديلاكروا ما يشبه هذه الملاحظة فيما يتعلق بالأجهزة الأولية فى عصره فيقول : « إن الصور الفوتوغرافية الطيبة هى التى تركز على عدد بسيط من الأشياء وتترك أجزاء أخرى خيالية » (٣٣) وتعبير آخر ، يصبح المنظر المهتز منظرا فنياً لأنه يضمن بعض الغموض على الحقيقة المباشرة الجافة .

واستحالة قيام واقعية مكتملة أمر يثبتته كذلك اللا معقول ، فإذا كان هدف فن التصوير إعطاء صورة تخيلية للحقيقة ، فإن خداع البصر لا يصبح بوضوح « ما فوق الفن » ، الأمر الذى لا يمكن أن يدعى به أحد ، « إذ يتفق الفنانون ونقاد الفن على اعتبار هذا الاصطناع غير جدير بفنان عظيم . وصحيح أنه لا يمكن منع فنان من أن يمارس هذا النوع لمجرد إثبات قدرته الفنية ، لكن قد يكون من العسير إيجاد فنان يثبت أن خداع البصر هو قمة فن التصوير وكماله . وإذا كان خداع البصر هذا يصلح لمصورى المناظر السينمائية أو لديكور المسرح ، فإنه لا يمكن أن يوجد فى فن التصوير الفعلى إلا عرضاً ، وعلى أساس أنه طريقة لا تستخدم إلا فى حدود ضيقة » .

ولا يتردد جيلسون فى استخلاص هذه النتيجة التى يرى أنه لا مفر منها : « إذا رفضنا خداع البصر باعتباره غير جدير بفن التصوير ، فإنه

لابد أن يستبعد المنظور بالعين معه ، كما أنه لابد من أن يستبعد معها كذلك الشكل المصبوب فى القالب الذى يعتبر حالة خاصة من حالات المنظور الجوى ، بل إن من الضرورى أيضا الامتناع عن تصوير الظلال ما دام الظل أصلا عبارة عن خداع الشمس للبصر . وبالاختصار إما أن نقبل خداع البصر بصفته عنصراً أساسياً فى فن التصوير ، أو الابتعاد عن كل ما يساعد فى إنتاج أى مظهر من مظاهر الحقيقة الملبوسة مهما صغر ، فى الرسم أو التكوين ، (٣٤) .

فى اعتقادنا أن الأمر يحتاج إلى الذهاب إلى هذا الحد . فلقد كان مصورو عصر النهضة مغرمين بالمنظور والقالب ، ومع ذلك فلم يكونوا أقل من غيرهم عظمة . ولذا فإن تبريرنا الخاص بخداع البصر لا يفقد من قوته ، وهو يضطرنا إلى المواقفة على أن تقليد ما فى الطبيعة ليس هو كل فن التصوير ، ولا هو موضوعه الأساسى ، وعلى التقليد أن يتفق والمظاهر الملبوسة ، على أنه مهما يكن قريباً منها فإن هناك فى صورة الأشخاص التى يرسمها الفنان شيئاً آخر غير التشابه بين الصورة والشخص ، كما أن هناك شيئاً آخر فى أى لوحة ، خلاف الجزء المطابق للواقع . . . وبفضل هذا « الشئ الآخر » تصبح الأعمال أعمالاً فنية .

وإذا كانت الواقعية عكس الفن كما يرى ديلاكروا (٣٥) ، وهذا صحيح جداً فإنه لابد من فهم تعبير الواقعية بمعناه المباشر الدقيق ، وبحيث لا يمكن أن يكون الفن واقعياً أبداً ، بمعنى أن المصورين ، والكتاب الذين ينادون بتبعيتهم لهذا المذهب لا يقدمون لنا أعمالاً جميلة إلا لأنهم جحدوا هذا المذهب . ماذا يمكن أن يتبقى إذاً من الواقعية . . ؟ وماذا يمكن أن نحتجز منها مما يمكن الاعتراف بوجوده ؟ وبماذا كان يطالب فى الواقع الفنانون وأصحاب المدارس الواقعية الذين كانوا يبدشرون بها ؟ ثلاثة أشياء تبعاً للأحوال :

فإما أن الواقعية رد فعل سليم ضد الروح التقليدية الأكاديمية ، وضد الجمال التقليدي والمتراكم في المتاحف وفن التصوير الذي يمارسه المصور في غرفته . وهنا نعود إلى الواقع الذي يغرس بناء عليه الفنان حامل لوحته في صميم الريف مثلاً ، ويبحث عن مواقف لم تدرس من قبل ، تقدمها له نماذج غير مزيفة . وفي هذا المعنى يصبح ديحا ولوتريك واقعيين ، الأمر الذي لا يمنعهما من تجميع وتخوير رسومهما بحيث تظهر فيهما روحهما . وإما أن توضح الواقعية تعارضاً يقوم بين طبائع معينة وأنواعا « نبيلة » تقليدية وموضوعات مستعارة من التقاليد الرسمية ، فبدلاً من الارتباط مثلاً بمنظر القصور الملكية وقاعات الاستقبالات والمبارزات بين أفراد الحاشية يقوم الفنان بجمع موضوعاته من الأحداث التي تجري في النوادي الليلية والقرية والمصنع وبيت الدعارة والمستشفى . ولكن لا يعني هذا أن الفنان ينقل ما يرى بعباءة ... فلوحة مثل « جنازة في أورنان » واقعية كل الواقعية لكنها أكثر حقيقة من الطبيعة ، وإما — أخيراً — ترمي الواقعية إلى تفضيل الحياة الغريزية والناحية الحيوانية للكائن البشري ، أو حتى الناحية الدنيئة المنحطة منه . ومع ذلك فإن حفلات شرب الخمر وحفلات الرقص الصاخبة — ليست أكثر واقعية من جمال أبطال الرياضة في البارناس جبل الأولمب ، أو من السموات كما صورها انجليكو . وما من مهرجان فلينكي اتصف بنفس الحركات الجنونية والسرور الذي لا قيود له ، وبالاختصار بالروح الشاعرية الجارفة ، كهذا الذي صوره روبانس ، وما من وسيطة عاهرة كان فيها فارغاً من الأسنان ، وعيونها أشد قبحا من تلك التي يقدمها جوياء في لوحة « العجوزات » . إنها مثالية إذا تلك الطريقة التي ترمي إلى التخفيف من قبح الإنسان والوجود . ومثالية تلك التي تصرف النظر عنها تماماً ، إنها مثالية معكوسة لا ترتفع بل تهبط بها إلى أسفل درجة ، أي إنها تضفي صفة شاعرية على توافه الأمور وكل ما انطوى على وحشية وعار . أي واقعية لا . . .

ماهى اللوحة ؟

ماذا تكون وظيفة فن التصوير إذا ، إن لم يكن يرمى إلى تكرار الطبيعة ؟
بتعبير آخر ، ماهى اللوحة ؟ سوف نجيب عن هذا السؤال بتلك الإجابة
التقليدية التى قال بها موريس ديني : « تذكر أن اللوحة سطح مسطح غطى
بالوان تم تجميعها بنظام معين ، بقصد بعث اللذة إلى البصر ، وهى كذلك
قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو قصة مسلية » (٣٦) . إن
هذا التعريف الذى يقدمه لنا صاحب كتاب « النظريات » ، يتفق واتجاه
الحركة الرمزية التى ينتمى إليها ، ولو أن من الجائز فصله ، - أى التعريف -
عن هذه الحركة دون الإضرار به مادام علم الجمل الحديث والطريقة التى
يمارس بها المصورون فنهى لم ينفكا يؤكدانه منذ نصف قرن .

ونتيجة هذا أن يصبح للوحة مركزا ارتكاز ، أو بالأحرى موضوعان ،
لأحدهما أسبقية على الآخر من حيث الأهمية : أول هذين الموضوعين ذلك
الذى يطرق تفكيرنا مباشرة ، والذى نسميه موضوعا « أدبيا » حيث لا
نستطيع ترجمته باللغة . والمقصود بهذا الموضوع الذى تصوره اللوحة ويصدر
فى عنوانها مثل لوحة « تعبد تلاميذ المسير » - أو - « رحيل إلى جزيرة
الأحلام » - أو - « وجبة الإفطار » الخ ... أما الموضوع الآخر . فهو
الذى يأتى إلى تفكيرنا فى المرتبة الثانية رغم أنه « الأساس » ، ونقصده به
الموضوع التشكيلى بالمعنى الصحيح ، أى الشكل الذى تجسم بفعل المادة على
هيئة عمل فنى ، وهو ترتيب معين للخطوط والألوان والأضواء والظلال .
وكيفية معينة لوضع الأجزاء فى تناسق خاص و« اتزان » يسميه ديلاكروا
« أرايسك » ، أو تصنيف على نظام فن البناء العربى - أو ما يسمى كذلك
« موسيقية اللوحة » . « فإذا دخلت إلى كاتدرائية ما ووجدت نفسك واقفا
فى مكان ، على مسافة كبيرة جدا من لوحة ما لتعرف ما تمثله هذه اللوحة

لأخذ لبك هذا التوافق الساحرى . ولعل الخطوط وحدها كفيّة أحيانا بأن تكون لها هذه القوة بفعل عظمتها^(١) .

هل تفكر إذا في أن تحتفظ لكلمة « الموضوع » بمعناها الشائع ؟ لابد لنا أن نميز في كل عمل تصويرى بين الموضوع والقطعة ، بالمعنى الذى يطلقه المصطلح على قطعة تصويرية جميلة (٣٧) على أنه يمكن طرق الموضوع بمهارة كبيرة في حين تظل القطعة عديمة القيمة ، وعلى أن هناك ألف طريقة لتحقيق قطعة عظيمة بموضوع واحد . وليس السبب في هذا هو أن الموضوع يحتمل طبقات مختلفة في التفاصيل أو وسائل مختلفة للتفكير فيه ولتنفيذه ، بل إن السبب هو أننا نحمل في نفوسنا أفكاراً تصويرية مختلفة حين نطرق عملاً يليه عمل آخر وهكذا ... أقصد وسائل مختلفة يتخيلها المصورون لملء فراغ اللوحة « بألوان يتم ترتيبها في نظام تجمعى معين » — وعلى العكس من ذلك يحدث أن تستغل لوحات مختلفة لا علاقة بين موضوعاتها وعناوينها . . تستغل موضوعاً تشكيمياً هو بعينه فيها كلها . مثال ذلك لوحات « داتى وفرجيل في الجحيم » — أو « غرق سفينة دون جوان » — أو « المسيح على بحيرة جنيزاريت » التى صور منها ديلاكروا سبع نسخ ، كل هذه اللوحات تتخذ لنفسها نفس الهدف البصرى الذى استقاه ولاشك من لوحة « غرق سفينة ميدوز » (لجريكو) وموضوعها كما نعلم حطام سفينة محملة برجال أصابهم الرعب ، وهى تطفو على أمواج قائمة .

وهناك على مستوى آخر فرق بين الموضوع والقطعة ، فى ذلك التمييز الذى يقترحه « لوهت » بين اللوحة وحالة الشبه ، والمهم هنا « أساساً » هو أن الشبه

(١) انظر بوداير : إن الطريقة السليمة لمعرفة ما إذا كانت هذه اللوحة موسيقية هى أن تنظر إليها من بعيد حيث لا تفهم لا موضوعها ولا خطوطها . فإذا كانت موسيقية (ميلودية) كان لها معنى واتخذت مكانها في جدول الذكريات — أعمال بوداير . طبعة بليد ص ٦٠٦ .

ثانوى ، وأنه إذا لم يكن خيال الفنان مشوها بشئ ما فإنه يبدأ بالبداية ، أى باللوحة . نقصد بمجموعة من الألوان والزخارف يجمعها بذوق ، ويجوز أن يكون الرسم الأولى تافها ، وأن تكون نغبات ألوانه سهلة ، لكن لابد أن يكون لإدماجها جميعا فى كل يسر البصر عاملا يجعل منها أولى سلاسل التجميعات التى تستطيع الوصول إلى مرتبة السمو بفضل الموهبة والمصادفة . والطالب فى مدرسة الفنون الجميلة يبدأ بالنهاية ، أى إنه يأخذ الشبه فى اعتباره أصلا ليقلد الشئ . ولو أن أساتذته لا يطلبون إليه الدقة . . . لكن هناك انتعاشا روحيا يزيد عن عمله ألف مرة فى « أكاديميات » مونا بارناس ، لأن الذين يمارسون الفن فى شوارع هذا الحى لا يهتمون بتقليد النموذج ، ولأن الفنان الشاب هناك يترك لنفسه حرية تثبيت انطباعاته التشكيلية وهو مسرور . . . وهو إذ لا يبالي بروح النقد تجده يعرف مدى قيمة اكتشافه هو ، ويميز الثمن فى شخصيته هو ، ويصل هكذا عن طريق سلسلة من التجارب إلى أن يتدع لنفسه لغة أصيلة . *

ماهى اللوحة إذا ؟ نظن أننا نستطيع الآن أن نحددها تقريبا . نقول إنها شئ يتضمن قيمة وبناء ووجودا ، كلها قائم بذاته ، بعيد عن موضوعها . وهى كالسكان الحى جهاز له كيانه الذاتى ومطايه ، تحكمه قوانين خاصة به لدرجة أن — كما يقول كونسابل — « ما هو جيد فى أحدها يمكن أن يكون رديئا جداً إن نحن نقلناه إلى غيرها » — على أن العناصر التى تتكون منها اللوحة متضامنة فيما بينها ، يعتمد بعضها على الآخر اعتمادا متبادلا . ويقول نفس المصور (كونسابل) « إن جميع أجزائها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلا ، ولدرجة أنها تشبه مجموعة رياضية . فإذا حذفت

(*) انظر ص ٨٢ هذا نفس التفسير الذى يقدمه ديجا فى هذه الحسكة : ليس الرسم شكلا بل هو طريقة رؤية الشكل . ويفسر فاليرى هذه الكلمة بقوله : لقد كنت أحاول فهم ما يقول هنا (أى ديجا) فهو يضع الإخراج — أى التمثيل المطابق للشئ أمام ما يسميه (الرسم) أى طريقة الرؤية والتنفيذ كما يمارسها فنان من أجل الدقة . انظر ديجا — الرقص — الرسم — فى أعمال فاليرى . طبعة بلياد الجزء الثانى من ١٩٢٤ .

أو أضفت رقما واحدا أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة ، (٣٨) ، بمعنى أن هذه اللمسة تتطلب لمسة أخرى معينة ، وأن ذاك الخط في حاجة إلى ذلك الخط الآخر . احذف هذا أو أضف ذاك ، تجد أن التوافق الساحر قد تحطم . وبالاختصار تكون « اللوحة كآلة تستوعب العين المدربة كل أجزائها وطريقة سيرها ، لكل شيء فيها علة وجود إن كانت اللوحة طيبة . — إنها تضم نغمات ترمى كل منها إلى إعطاء قيمة للأخرى ، وإذا حدث خطأ طارئ في الرسم مثلا ، فإنه يجوز أن يكون هذا الخط ضروريا حتى لا يضحى الفنان بشيء أكثر أهمية منه » (٣٩) .

والقطعة المصورة ، هذا « المنطق الملون » كما يسميها سيزان ، أكثر أهمية من الرسم وتصحيحه وعلى المصور أن يخضع له حتى يستوعب الحقيقة كما يرى ، ولعله يضطر في هذا إلى تشويه الرسم نفسه . . . ولا بد لنا هنا من أن نميز ، تبعا للأستاذ ديني ، بين نوعين من التشويه ، منها « التشويه الذاتي » الذي ذكرناه آنفا ، والذي ينبع من الطبيعة الخاصة للفنان ولعواطفه ومشاعره وأعماق نفسيته العاطفية ، لكن هناك أيضا « التشويه الموضوعي » ومصدره المزاج التصويري . الذي يؤدي بالفنان إلى « نقل كل شيء نقلا جميلا » ، ويمكنه تسميته أيضا « التشويه الزخرفي » ، إذا كان سببه اضطرار الفنان إلى « تسكييف خياله بالقوانين البدائية للزخرفة » . والمقصود بهذا مطالب اللوحة كلوحة — والواقع « أن الإنسان الذي منحه الطبيعة القدرة العجيبة على إبداع جمال بالألوان والأشكال لا يستطيع أن تكون له موضوعات أخرى غير تناسقات الألوان والأشكال . . . فمكل المناظر وكل العواطف وكل الأحلام تتلخص بالنسبة له في تجمعات بين بقع الألوان التي تتخذ شكل علاقات بين نغمات وأصباغ لونية وخطوط » (٤٠) .

وكما قلنا ، يلاحظ أن مطالب اللوحة هي التي تضطر المصور إلى

التبسيط والاستئصال والاختيار... ولنتذكر هنا ما علينا أن نجر حين قال :
 «إن الأشكال الجميلة هي التي تنصف بالثبات والامتلاء ؛ وهي التي تقضى فيها
 التفاصيل على التشكيلات الكبرى» (٤١) . ودبلا كروا ينادى ، أكثر
 من أن نجر بقانون التضحية بالتفاصيل ، فهو يمتدح لدى «فيرونيز»
 «عدم اهتمامه ظاهريا بالتفاصيل ، مما يؤدي عنده إلى البساطة» ، الأمر الذي
 يرجع إلى «عادة الزخرفة» (٤٢) . هذه التضحية مؤلمة للفنان ولكنها
 ضرورية لأن «كل ما كان يبدو كأنه تنفيذ في دقيق ومناسب فحسب يصبح
 الجفاف بعينه ، الجفاف الذي يرجع إلى انعدام التضحيات بوجه عام» (٤٣)
 وعلى العكس من ذلك «يكون الفنان العظيم هو الذي يركز اهتمامه في إلغاء
 التفاصيل عديدة القيمة ، أو المقذعة أو البلهاء . وهو الذي تتمتع يده بقوة
 تنظم وتبنى وتضيف وتلغى ، وتعمل عملها في أشياء هي ملك لها . . . وهو
 الذي يتحرك في مملكته ويقدم لنا فيها حفلا نظمه بذوقه هو . أما في العمل
 الذي يقدمه فنان رديء فإنك تشعر بأنه لم يكن يسيطر على شيء ، وبأنه
 لم يكن يمارس أى عمل على كتلة من مواد أولية مستعارة» (٤٤) .

من هذا نفهم أن من الجائز أن يكون النموذج مصدر ضيق للبصير ،
 وأن المصور يريد أن يتخلص منه في لحظة معينة . لاشك أن من الضروري
 أن ندرس النماذج في عناية ، لكن لا بد أن تسبق هذه الدراسة عملية تنفيذ
 العمل الفني . أما أن يكون النموذج تحت أعين المصور خلال التنفيذ ، فهذا
 شيء رديء . هذه الحقيقة ليست جديدة ، فنحن نجدها عند ديديرو : «عرفت
 شابا كله ذوق ، كان يركع على ركبتيه قبل أن يلقى بخط واحد على اللوحة ،
 وقد كان يقول : ديا إلهي . . . أنقذني من النموذج» (٤٥) . واتفاق الفنانين
 حول هذه النقطة يلفت النظر . فلقد قابل أنجر عدوه دبلا كروا مرة ،
 وقال له : «مهما تسكن عبقريتك ، فأنت إذا لم تصور من واقع الطبيعة
 التي نقلتها ، بل صورت من واقع النموذج ، فإنك ستظل عبداً وسوف

يشعر الناظر بالعبودية إن نظر إلى لوحتك ، " " ويرد عليه ديلاكروا^(١) بقوله : « يجب أن يظل استقلال الخيال قائماً بأكله أمام اللوحة . . . إن النموذج الحي بالمقارنة بذلك الذي صورته وأوجدت التناسق بينه وبين باقي التشكيل . . . هذا النموذج يضطر الفكر إلى فقدان الطريق ويدخل عنصراً غريباً في مجموع اللوحة » .

والنتيجة ، أنه لا يستطيع التأثير في الناظرين والإفادة من النموذج عند استشارته أولاً أولئك الذين يستغنون عنه مقدماً ، (٤٦) . ولا يخالف هذا المصورون الانطباعيون . ألم يقيم رينوار بتصوير ورود وهو ينظر إلى جسم نزعت عنه الملابس . أو « امرأة عارية » وهو ينظر إلى ورود؟^(٢)

الرؤية الفنية

لقد وضعنا أنفسنا إلى هذه اللحظة في موضع المصورين . ويحسن بنا الآن أن نضع أنفسنا موضع الناظر العالم بالأمور ، والهاوى ، والعارف بأمور فن التصوير . ماهى اللوحة بالنسبة لهؤلاء ؟ بالنسبة لجمال ، تعتبر اللوحة شيئاً مسطحاً ، قابلاً للكسر ، يشغل حيزاً كبيراً ، وبالنسبة للتاجر بضاعة لها ثمن . أما بالنسبة للهاوى ، فهي أساساً لوحة . . . لكن هذه .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٦ : فكان ملاحظة أن آتجر يعتمد تدريجياً عن النموذج ليقرب تدريجياً من « الشكل الجميل » . إذا نحن اخترنا الدراسات الأولية (الكروكي) للوحاته . انظر أيضاً الحالات الأربع في كتاب رينه هويج : حديث مع المرئي (عن رافائيل والفورنارينا) ص ٨١ - ٨٢ .

(٢) هذه حالة مونية من واقع بونارد . انظر رينه هويج ص ١٠٤ وبالنسبة لجوجان . وهو ليس من الانطباعيين هناك نصيحة تلخص في « ألا يجب أن تصور من واقع الطبيعة ، لأن الفن تجديد . استخرج الفن من الطبيعة وأنت تحمل أمامها ولا تفكر في الإبداع الذي ينتج عن ذلك ، فهذه هي الطريقة الوحيدة للصعود نحو الله بأن نبذل أو نخلق كما يخلق سيدنا » الأكبر « الله » (انظر خطابات جوجان إلى زوجته وأصدقائه - ص ١٣٤) .

« المنحيلة الفنانة ، لا توجد في الشوارع ، بل هي في حاجة إلى روح جمالية نامية ، وعين مدربة . وكـم من المرات يعتقد الإنسان أنه يحب الفن ، والحقيقة أنه يبحث عن شيء آخر غيره . . . إن أولئك الذين يفعلون هذا هم في الواقع عميان بالنسبة لفن التصوير . ولقد أطلق عليهم ديلاكروا كلمة من المزامير يعرفها الناس جميعا : «إن لهم عيوناً ولكنهم لن يروا» ، يقصد بهذا أن يبين أن من يستطيعون الحكم حكماً سليماً على الفن نادرون . وها هو ذا يضيف إلى قوله : «إن التأثيرات الغامضة التي يوحى بها الخط واللون . . . وأسفاه ، لا تجد لنفسها إلا القلائل من الأتباع . . . إن هذا الحفل الموسيقي . . . لا شيء بالنسبة للكثيرين . . . أولئك الذين ينظرون إلى اللوحة كما ينظر الإنجليز إلى منطقة ماوهم مسافرون» (٤٧) .

حذار أن نكون مثل هؤلاء الناس . . . فحيث إن قيمة اللوحة لا ترجع إلى موضوعها ، فنحن لن نحكم على قيمتها الفنية إلا تبعاً لمدى المهارة التي طرق بها موضوعها . أما التمثيل فهو ثانوي ، ونحن لن نبحث فيما هو أساسي منه ، وإلا وجدنا أنفسنا ونحن نخلط بين فن التصوير والصور العادية فحسب ، ولو أننا لا ننوي ذم الصور العادية . لكن لا بد ، لكي نثبت ذاكرتنا بهذا الصدد أن نحدد أفكارنا ونوجه خيالنا ونوقظ عواطفنا . إن أغلب مناظر صلب المسيح الموجودة في الكنائس والقبور والميادين والقرى صور فحسب ، وهي صور لوجودها شرعيته ولا شك ، لكن الهدف من الصورة يختلف عن نظيره الذي ترمى إليه اللوحة . إنها — أي الصورة — ترمى إلى تمثيل شيء ، وكلما كانت واضحة متميزة ، متكلمة ، ذات هدف تعليمي ، كانت طيبة ، نقصد أنها كلما كانت شبيهة بالنموذج إن كان هذا النموذج حياً أو غير قائم في الحقيقة أصلاً . لاحظ إذاً أن الصفات

اللازمة للصورة العادية الجيدة تختلف كل الاختلاف عن تلك التي تتميز بها اللوحة الجيدة . (٤٨) .

هذا ، وسوف نبحث في الفن التجريدي فيما بعد ، وفيما عداه ، يصبح العمل التصويري ممثلاً لشيء ما . ولو بشكل غامض . وهكذا تصبح اللوحة عامة صورة ، وهي بهذه الصفة تثير لدى الناظر عواطف معينة ، فأنا أشعر بالشفقة أمام لوحة تمثل نزول قديس مصلوب من فوق الصليب ، أو بالرعب أمام أكلة لحوم البشر ، أو بالحنان أمام منظر للأومة ، أو بالكبرياء أمام استعراض عسكري . إلا أنه يجب أن نتجنب أن تقع فريسة للخداع . . . فكل هذه المشاعر لا تمت للجمال بأى صلة ، لأن من الجائز أن تثيرها أى لوحة ملونة رديئة ، كما أنه لا صلة لهذه المشاعر بالمتعة التي تنتج عن قطعة مصورة . . فإذا لم تستبعدا المخيلة الفنانة ، فهي تخفف منها ، أو توقفها ما دامت هذه المخيلة قائمة ، لتحل محلها المشاعر الأخرى التي تختلف عنها .

لهذا السبب يمكن أن يظل الإنسان غريباً عن فن التصوير إن هو اقتصر على استقبال اللذة والجيشان الانفعالي ، وكلاهما ينبع من الحب . أو الحرب أو العلم أو الفهم أو الدين . . . يدل على ذلك أن اللوحة التي تصور أشياء جامدة تؤكل لا تهدف إلى فتح الشهية ، والتفاح الذي يصوره سيزان في لوحاته لا صلة له بحواء (٤٩) — هكذا يقول أوزنفاث مهما يكن قريباً من خداع البصر فإن الكلمة التي ينطق بها عارف بأمور الفن لن تكون «إننا على وشك أن نأكل منها» . كما أن لوحة تصور امرأة عارية لا تثير الغريزة الجنسية بالضرورة . ولعل ما يقوله ريدون بصدد هذا صحيح ، من أن «المرأة العارية ليست امرأة انتزعت عنها ملابسها» (٥٠) . ولقد كان على حق — هكذا يسرد الثقة الأستاذ ديني — حين قال لأحد تلاميذه . وهو يرسم امرأة عارية «هل تنوى الرقاد مع هذه المرأة؟» . ولعل في

هذه الكلمة لوما عجيبا ، لأن لوحة لامرأة عارية — هكذا يبدو لي — يصورها فنان حق ويتأملها فنان حق — تكون قبل كل شيء قطعة تصويرية ، وإلا أمكن أن تحل الصور الفوتوغرافية للمرأة محل اللوحات الفنية .

وباسم هذه المبادئ نفسها نرفض فكرة التسلسل في « الأنواع » التصويرية رغم أنها ظلت موضع اعتراف الجميع منذ مدة طويلة . والمفهوم أن هذا التسلسل كان مبنياً على المدى الأخلاقي للموضوعات ، فقد كان التصوير الديني يحتل المكانة الأولى ، ويجيء بعده التصوير التاريخي ثم .. في نهاية السلم إلى أسفل مناظر الطبيعة والأشياء الجامدة . وكان المصورون أنفسهم يقدرون درجاتهم فيما بينهم تبعاً لهذه الأنواع ، فكان « مصور التاريخ » يعتبر نفسه في درجة أعلى بكثير من مصور مناظر الطبيعة . وكان لهذا يطلب أجوراً أعلى منه بكثير . وكان الجمهور من ناحيته يشجع المصورين على هذا بتفضيله « للتصوير الأكبر » ، الذي كان في نفس الوقت موضع تقدير الجهات الرسمية وطلباتها . ويذكر أنه عندما قدمت إلى لويس الرابع عشر لوحات من تفسيه ولونان زم شفتيه اشمئزازاً وأمر في جفاف أن « اوفعوا عن أنظاري هذا القبح » .

وفي وقتنا هذا الذي أصبحت فيه أدنى لوحات شاردان مصدر فخر بمجموعة ما يقتنيها هلو.. في حين أن مخازن الدولة تزدهم بلوحات ديتاي في هذا الوقت نجد أنفسنا وقد رجعنا إلى هذا التسلسل .. فأقل شيء يمكن أن يهم أبصارنا هو موضوع القطعة التصويرية ، وإلا أصبحت لوحة تمثل قائداً ما أجمل بالضرورة من لوحة أخرى تمثل ضابطاً صغيراً . فهناك إذاً بالمعنى الشعبي لهذه التعبيرات تصوير عظيم وتصوير صغير . أو إن هناك لوحات طبية وأخرى رديئة . صحيح أننا نستطيع التحدث عن العظمة في الفن بمعنى غير هذا نقصد تلك التي ترجع إلى الأسلوب ، والتي ترفع أتفه الموضوعات

إلى مستوى يفوق أسماها ، كأن ترفع صورة فنية تصور مهرجا إلى مستوى صورة فنية أخرى للمسيح . عظمة إذاً تلك التي تتصف بها لوحات تصور مهرجا ، وأخرى تصور المسيح ، كما يقدمها المصور رءولت

وفي إطار نفس الفكرة كذلك نفهم قيمة لوحة اكتملت دون أن تكون قد انتهت — أو — على العكس من ذلك ، لوحة انتهت دون أن تكتمل . فالعمل الفني ينتهى عندما يكون تنفيذه قد وصل إلى وضع آخر تفاصيله لأن توضع فيه ، أى عندما لم يعد ينقص ورقة الشليك عرق واحد من عروقها ، أو لم يعد ينقص هذا الوجه مثلا أحد تجاعيده ، أو ذلك الجندي بالفارس أحد أزرار غطاء خذانه . أما العمل المكتمل — أو الكامل — فهو الذى يضم جميع العناصر التشكيلية التي يحتاج إليها بناؤه؛ حيث تجد جميع الخطوط والألوان التي تتكون فيها مجموعة متناسقة تكفى نفسها بنفسها . هكذا تصبح فكرة العمل المنتهى متعلقة بموضوعه . أما فكرة الاكتمال فهي تتعلق بالقطعة التصويرية . ولذا فإن هاتين الفكرتين تستوفيان إحداهما الأخرى . لقد كان بعض الناس يعيب على المصور كورو أنه لم يكن «ينهى» منظره . ذلك أنهم لم يكونوا ولا شك قادرين على تقديم لوحات «مكتملة» ، وكما يقول بودلير قوله الواضح : «هناك فرق كبير جدا بين قطعة فنية «مجهزة» وأخرى «منتهية» . فالشيء المنتهى قد لا يكون مجهزة على الإطلاق . . . بمعنى أن اللمسة الروحية الهامة التي يضعها الفنان في موضعها قيمة ضخمة» (٥١) .

لن يكون عجيبا إذاً أن تزيد قيمة «مسودة» طيبة عن قيمة لوحة كانت هذه المسودة إعداداً لها ، إذ يجوز أن يفسد المصور عمله بإضافة بعض التفاصيل التي تحطم وحدته . ومشكلة الانتقال من المسودة إلى اللوحة مشكلة هامة طالما شغلت بال ديلا كروا . فقد قال ديلا كروا يوما وهو يعلق على لوحة المسيح في القبر : «كم أنا مرتاح لهذه المسودة . لكن ما السبيل إلى

أن أحتفظ بهذا الارتياح الذى يأتى من تجميع كتل بسيطة جدا إن أنا
أضفت التفاصيل ؟ (٥٢) . ثم يقول بعد فترة ، وقد أصابه الحزن :
« لا بد دائما من إفساد اللوحة بعض الشيء لإنهائها » (٥٣) . غير أن مثل
هذا التشاؤم مبالغ فيه نوعا ، فكثير من الأعمال الفنية « المنتهية » وبخاصة
أعمال ديلاكروا نفسه ، تعتبر كما يقول هو « حفلا للعين » (٥٤) الشيء الذى
يمكن قوله عادة عن المسودة . فهما يكن الأمر ، فإن انعدام صفة « الانتهاء »
لا تقلل دائما من القيمة الفنية للعمل التصويرى ، بل ويجوز على عكس ذلك
وبالقدر الذى يراه الفنان نفسه ، أن يكون إنهاؤها ضروريا لاغنى عنه .
خذ مثلا لهذا لوحات المصور « ماتيس » حيث ترى أساء رؤوسهن
بيضاوية ، لا أعين لها ، ولا أنف ، ولا فم ... ومع ذلك فهى لوحات
« مكتملة » .

من بولبر إلى ماسرو

إن الطريق الذى سلكه الفن من أفلاطون إلى ليونارد ثم بوسان ثم
آنجر طويل . ولم يعد من الضروري الدوم أن نبحت فى النصوص المكتوبة
لنجد فيها ما يدل على أن فن التصوير لا ينبثق عن تقليد ما فى الطبيعة ، ولقد
أصبح هذا رأى اليوم عاديا لا يناقشه أحد . ولسوف نرى أن كثيرين
من المفكرين لم يعودوا يعطونه أهمية تفصيلية بعد أن قام على الجمال منذ
منتصف القرن التاسع عشر بثورته الكوبرنيكية الكبرى . ولقد ظل الناس
يظنون أن على الفنان أن يخضع أولا لموضوع العمل الفنى . أما الآن فإن
الموضوع هو الذى يجب أن يخضع للمخيلة الشخصية للفنان ، وأن يقع تحت
تأثير قانونه هو . وما من شك فى أن على الفيلسوف « كانط » جزءا من
المسئولية فى انقلاب الأوضاع بهذه الطريقة لكن هذا الانقلاب يرجع
كذلك إلى تطور فن التصوير نفسه ولقد شهد بهذا التطور أصحاب
نظريات الفن ، وإلى حد ما الصناع . فلنلق إذن بعض الأسئلة فى هذا المجال .

على ثلاثة منهم عاشوا تباعا وبين كل منهم مدى خمسين عاما ، نقصد بودلير
وأوسكار وايلد ومالرو .

لقد سيطر بودلير من علياء عبقريته على تلك الفكرة ، فعلم الجمال
الحديث يبدأ معه ومنه ، حيث عاصر مدرسة ساعدته على ذلك ، نقصد
مدرسة ديلاكروا ، وقد استقى بودلير منه أفكاره ثم طبعها بطابعه هو ،
وأدجها في فلسفته .

إن هناك أسباباً قد يعجب لها الفنان الذي يفضلها — أى ديلاكروا —
هى التى جعلت من شاعر « أزهار الشر » عدوا للطبيعة . لقد قال بودلير :
« إن أغلب الأخطاء فى علم الجمال تأتى من الفكرة الخاطئة التى سادت
القرن التاسع عشر ، خاصة بعلم الأخلاق . فلقد اتخذ الناس الطبيعة إذ
ذلك أساساً وأصلاً « نموذجاً » لكل خير ولكل جمال ممكنين ولم يكن لإنكار
هذا العصر للخطيئة الأولى ذا أثر قليل فى الجمال الذى عم ذلك العصر .
والحقيقة أن الطبيعة — وهى بعيدة عن أن تصالح لشيء — هى التى يرجع
إليها قتل الوالدين وقتل البشر . . . وألف جريمة أخرى يمنعنا الحياء ويحرم
علينا الذوق أن نذكرها ؛ ذلك فى الوقت التى كانت الفضيلة فيه دائماً « من
نتاج الفن » ونتاج تفكير عقلى يرمى إلى هزيمة الطبيعة (٥٥)

والطبيعة ليست ناصحاً أقل سوءاً من الفضيلة وحدها فى مجال علم
الجمال ، فهى « بذئثة » ، وهى « غبية » ، وقبيحة « لا تقدم لنا شيئاً مطلقاً
ولا حتى كاملاً » (٥٦) . وبهذا لا يعنيه أن يكون هدف الفنان منافستها ،
لأن الجمال غير قائم فى هذه الدنيا ، ومن هنا يصبح « الذوق المطلق للشيء
الواقعى قاتلاً للذوق الجمالى » . . . ذلك الجمال الذى لا تشوبه شائبة ، والذى
يوحى حبه فى نهاية الأمر بالواقعية وبمذاهب التقليد ، « لى أرى أن بما
لا فائدة منه ، بل ومن التفاهة أن أصور ما هو قائم ، لأن ما من شيء بما
هو قائم يرضينى » (٥٧) .

هكذا يجب الذهاب إلى أبعد مما في الطبيعة، على أن المصور يستطيع أن يطلب إليها — على أكثر تقدير — مواد التي يستخدمها، كما يستعير الشاعر ألفاظه من القاموس، «فما الطبيعة إلا قاموس واسع يقرب الفنان صفحاته ويطلب إليها المشورة بنظرة الواثق من نفسه، بنظرة عميقة... وعليه أن يبحث فيها عن العناصر التي تتفق ومذهبه هو، على أن يضبطها لتتفق وفننا معينا، وعلى أن يعطيها وجهاً جديداً للغاية». أما الواقعيون فهم «ينقلون القاموس»، ولا يفهمون «أن أول مهمة للفنان أن يحل الإنسان محل الطبيعة وأن يحتج ضدها» (٥٨).

وبتعبير آخر «يتعين على اللوحة إنتاج الفكرة الموجودة في سريرة الفنان، الذي يسيطر على النموذج كما يسيطر الخالق على الخلق». وها هي ذى هنا الثورة الكوبرنيكية الكبرى لفن التصوير... فبودلير يضع إذن «ما فوق الطبيعة، محل الطبيعة، هذه العباداة الفنية للطبيعة، وها هو ذا ينسب إلى نفسه فكرة من أفكار «هايني» في مجال الفن فيقول: «أنا من فوق الطبيعيين، وأعتقد أن الفنان لا يستطيع أن يجمع النماذج في الطبيعة بل إن أكثر النماذج وضوحاً تنكشف له في نفسه وتولد تولداً طبيعياً كما تولد الأفكار التلقائية وفي نفس اللحظة» (٥٩).

وينجم عن هذا أن يتمتع الفنان بحريته كاملة إزاء الواقع. فإلى جانب الرسم الطبيعي الذي يزيد أو يقل مثالية، هناك رسم آخر هو «أشرفها وأعجبها»، وهو الذي يستطيع إهمال الطبيعة ويصور طبيعة أخرى تطابق العقل والمزاج الخاص للوئف. وفي مجال التلوين قد يكون من الخطأ العيب على ديلا كروا تصوير حصان وردي اللون في لوحة «العدل في تراخان». العيب عليه «كما لو لم يكن هناك خيول لونها وردي خفيف، وكما لو لم يكن من حق الفنان على أي حال أن يصورها» (٦٠).

والصفة الرئيسية التي يتصف بها الفنان المصور في هذا المجال ليست المشاهدة بل الخيال ، فالخيال في مجال الفنون الجميلة هو « سيد المراكات » على أية حال ، وهو الذي يحلل العناصر التي تنقدم للحواس والعقل وبعيد تشكيلها كما يترأى له . ولهذا فإن « الصيغة التي يصاغ فيها علم الجمال الحقيقي » تنحصر في هذا المبدأ : « ما العالم المرئى كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية . وهو نوع من غذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله » . ومن هنا كان الفرق بين مصور عبقري مثل ديلا كروا ، ومصور واقعي سطحي مباشر ، يجدر بالآخرى أن نقول عنه إنه إيجابي ، فالواقعي يقول « أريد تصوير الأشياء كما هي أو كما تكون لو فرضت أني غير موجود . أما التخيلي فيقول : أريد أن تلقى روحي ضوءاً على الأشياء وأن أعكس هذا الضوء على الأرواح الأخرى » (٦١) .

وليس الخيال الذي نتحدث عنه هنا هو « نزوة الهوى » ، أو الحلم أو القدرة على بناء قصور في الهواء ، بل هو — هكذا يشرحه بودلير مردداً قول مؤلف غير معروف تماماً — « الخيال الإبداعي ، بصفته وظيفة أرفع من ذلك ، هذا الذي يفترض الإنسان صورة شبيهة بالله ، ويحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه القوة العليا التي يخلق بها العلم ويصونه » . وبناء على هذه الحقيقة يصبح للخيال « أصل إلهي » ينتمي إلى اللانهاي . « وحيث إله خلق العالم فن العدل أن يحكمه » (٦٢) ، الأمر الذي يجب أن نفهمه كما يلي : يصنع الفنان عمله بالعناصر المتفرقة في الطبيعة كما يصنع الخالق عمله من لا شيء والنشاط الفني اشتراك من بعيد ، لكنه اشتراك حقيقي في النشاط الخلقى لله .

والمتناقضات التي يقدمها وإيلا ليست بنفس القوة أو العمق الذي تتصف به بديهيات بودلير ، ومع ذلك فقد كان أثرها كبيراً ، ورغم ما فيها من خيلاء وهواية عتيقة ، فهي لا تزال إلى يومنا هذا ذلت مغزى إيماني .

ياله من خطأ شديد ذلك الذى يقدر العمل الفنى طبقاً لمبدأ الحقيقة ،
إذا كان المفهوم من الحقيقة مطابقتها للحياة أو للطبيعة . . . إن الحياة تبعث
على الضيق والتفاهة ، أما الطبيعة فهي حزينة تافهة ، فلم نعيد تصويرهما فى
حين لا نبحت إلا عن الهروب منهما . والفن يقدم لنا طريقة هذا الهروب
لأنه فى حقيقته « كذب » ، كذب مفيد هدفه تسليتنا وبعث البهجة فينا .
وهو بهذا يتضمن حقيقة وواقعا ، لكن هذه الحقيقة وذاك الواقع اللذين
يتصف بهما الفن لا يرفعان لا إلى الأشياء ولا إلى الأحداث الجارية فى
الحياة العادية ، بل هما الأثر الوحيد للأسلوب .

و « السر الأكبر » هو أن « الحقيقة فى الفن أمر أسلوب فحسب » .
والأسلوب هو الذى يجعلنا نؤمن بالشئ ، وما من شئ يجعلنا نؤمن هكذا
غير الأسلوب ، والدليل على ذلك هو أن أشد الأعمال الفنية دقة يلتقى فيها
شعوراً بغير الحقيقة إن هو أخطأ فى أسلوبه ، وكل الناس يعرفون أن
هناك « قصصاً تطابق الحقيقة تماماً ، ومع ذلك فما من أحد يؤمن بأنها تشبه
الحقيقة » ، وهكذا يمكن نزع الحقيقة من قصة ونحن نحاول جاهدين أن نجعلها
حقيقة جداً . وعلى العكس من ذلك ، يلاحظ أنه حيث يوجد الأسلوب -
حتى إذا كان التشبه بالحقيقة غير قائم - توجد الحقيقة . ولهذا فإن « الصور
الفنية التى تصور أشخاصاً والتى زى فيها كل الدقة هى بعينها التى لا تنقل
إلا القليل جداً من النموذج ، وتضع الكثير من روح الفنان » (٦٣) .

فلنمتنع إذاً عن ربط الفن بالحياة ، أو بالطبيعة ، أو بأى شئ آخر ،
« فالفن لا يعبر أبداً عن شئ آخر خلافاً هو ، هذا مبدئى فى علم الجمال . .
إنه يحد كماله فى ذاته ، لا خارجه ، ولا ينبغى الحكم عليه تبعاً لآى قاعدة
خارجية تتعلق بالمشابهة ، وهو حجاب أكثر منه مرآة ، بحيث تصبح
« المدرسة الحقيقية التى يجب أن يدرس فيها الفن ليست الحياة بل الفن
نفسه » . أليس الذى يستعيره شيئاً لا يتحول مباشرة ثم ينقل إلى عالم آخر؟

« إن الفن يأخذ الحياة كمادة من المواد الخام التي يعمل فيها ، ويعيد خلقها ويشكلها بأشكال جديدة ، وهو لا يبالى بالحقائق ، بل يخترع ويتخيل ويعلم ويبقى بينه وبين الحقيقة على حاجز منبع هو حاجز الأسلوب الجميل » (٦٤).

هناك إذًا خطأ شائع لدى المؤرخين يقول بأن الفن في عصر معين يعبر عن عادات هذا العصر وتقاليده وعقليته « فالعصور الوسطى مثلاً كما نراها في الفن شكل أسلوب معين فحسب » كما أن اليابانيين ، بناء على المصورين اليابانيين أمثال هوكوزاي وهوكي وأتامارو « اختلاق تام مطلق ، ومجرد هوى فني لذيد » ، والحقيقة أن الفن أغنى وأكثر تنوعاً وخصباً وجمالاً من الحياة ومن الطبيعة . « وما من شك في أن للطبيعة نبات طيبة ، كما قال أرسطو فيما مضى ، ولكنها لا تستطيع تنفيذها » (٦٥) والفن هو الذي يحققها ويسمح للطبيعة وللحياة أن توجد التعبير الذي تهدف إليه . ونهاية الأمر أن العالم خلق ليصل إلى لوحة جميلة ، وكما يقول ماللارميه فيما بعد إلى ، كتاب جميل .

والعلاقة بين الحياة والعمل الفني لا تعني فحسب علاقة بين النموذج والنسخة المنقولة ، بل على العكس من ذلك ، تجد « أن الحياة تقلد الفن أكثر مما يقلد الفن الحياة » . وغالباً ما لا تكون الطبيعة نفسها شيئاً آخر بخلاف « تقليد للفن ... فن أين أخذنا مثلاً هذا الضباب الأسمر العجيب الذي ينزل في شوارعنا إن لم يكن من المصورين الانطباعيين ؟ من أين هذا الضباب الذي يأتي ليضفي انطفاءه على شعلة المصابيح وليحول المنازل إلى ظلال مرعبة ؟ » فلنفسر إذن . « إن الأشياء قائمة لأننا نراها ، وما نراه ، والطريقة التي نراه بها تتوقف على الفن ، وهي التي تترك أثرها فينا . هذا صحيح لدرجة « أن الناس يرون الضباب لا لأن هناك ضباباً ، بل لأن الشعراء والمصورين قد علموهم ما لآثره من جمال غامض ، وإذا ما تغير أسلوب الفن تغيرت إدراكاتنا بنفس الوقت - « وأينما تعودت الطبيعة

أن تقدم لنا لوحات من كورو ودويني ، نجدها تعطينا الآن لوحات جميلة أخرى من موني ، ومناظر رائعة من يسارو ، (٦٦) .

هذا صحيح ولو أن الطبيعة لا ترتفع إلى هذه الدرجة إلا نادراً وبصعوبة ، فغروب الشمس الذي يديه أمامه المغفلون إعجاباً ليس إلا « لوحة لتيرنر من الدرجة الثانية أو لوحة لتيرنر في فترة كان فيه فيها رديئاً ، وهذه اللوحة التي تمثل منظرأ في الريف ليست إلا « عملاً فاشلاً من أعمال « كويب ، أو وصفا لروسو كله شك أو ما يزيد عن الشك » . انظر إلى أى درجة كان فقر الطبيعة . . . وإلى أى حد يصبح واضحاً أن المخلوقات الحقيقية الوحيدة هي تلك التي لم توجد أبداً ، (٦٧) .

هكذا نرى أن علم الجمال عند بودلير وبدرجة أقل عند أوسكار وايلد ، يرتسمان على خلفية فلسفية . أما عند مالرو ، فهو يرتبط بدرجة أقوى وأشد بمذهب معين عن الإنسان ومصيره ، وسوف نفحصه من هذه الزاوية ، ولا بد أن نكتفي هنا بالتقاط ما يتعلق بموضوعنا . وسوف نسمع هنا موضوعات معروفة رتبها المؤلف في تناسق رائع ، وامتاز في هذا بقدرة خاصة على توسيع المشكلة على نطاق تاريخي كبير .

فلنقلب إذأ مجلداته التي يحتفظ فيها بصور تقدم لنا روائع الأدب القديم لنعجب بها ، ولنتنزه في متحفه ، هذا المتحف الخيالي . . . فلماذا نرى فيه ؟ نرى أن الواقعية في تاريخ الفنون لم تسكن في الحقيقة إلا فترة ضئيلة ، مرحلة محدودة نسبياً تقابل « حادثاً إنسانياً عابراً ، جرى خلال « ثلاثة قرون من التفاؤل بائسة » ، لم تعرفها الصين القديمة ولا اليونان القديمة . . . كما لم تعرفها بلاد ما بين النهرين وفارس وبيزنطة . . . دون التعرض مثلاً لاستراليا وأحراها ، أو لإفريقية وأفنعتها ، أو لأمريكا

قبل عصر كولومبو ؛ أو للمكسيك في عصر قبائل الأنكا . « إن فكرة التشابه هذه طريقة مميزة من طرق الفن ظلت زمنا طويلا معروفة في أوروبا الغربية ، لكن كم تذهل بيزنطيا يرى أن الفن يتضمن بالذات- تخلصا من الفردية ومن حالة البشرية ليتمتع بصفة الأبدية ، (٦٨) .

وابتداء من القرن الثالث عشر الفرنسي تخف فكرة قدسية الفنون . باعتبارها ، كما كانت في العصور القديمة أداة لخدمة القيم العليا . ويتضح ذلك في التماثيل القوطية لهذا العصر . وتختفي هذه الفكرة تماما في عصر النهضة ، حيث يتخذ كل من النحت والتصوير صفة بشرية . . . إلى أن ينتقل الفن كله تحت شعار الخيال ، ويصبح هدفه الأخير الأوحاد ورفع الحياة الإنسانية إلى مستوى يلبق بها . وترى إلى «تجميل الحقائق والأحلام ، وتمجيد أعمال الأبطال والآلهة بصفاتهم مخلوقات بشرية ، وكما يحدث في المسرح السامى ، وكما كان الناس يفهمونهم إذ ذاك . هكذا أضفى رافائيل روحا يونانية على التوراة ، وهكذا صور بوسان قديسين ورعاة في بلاد الخيال «اركاديا» ، وهكذا أصبح الفن التشكيلي أساسا ، وعلى مدى قرون . عدة فنا يخلق عالما خياليا أو عالما له شكله الخاص به ، بعد أن كان فيما مضى وسيلة لخلق عالم مقدس ، (٦٩) .

انظر إذن كيف عاد فن التصوير في الغرب ذاته إلى مهمته الأولى . الحقيقية . لقد كان أحد أسباب ذلك اختراع التصوير الفوتوغرافى ، ومن بعده مباشرة السينما . وبفضل التصوير الفوتوغرافى ، تحرر فن التصوير من عبودية اتباع النموذج ، وحصل على استقلاله الذاتي غير مقيد بتمثيل الواقع ، وأخذ يجرب نفسه فى استخدام الألوان والظلال والأشكال والأضواء فى حرية . وكانت السينما كذلك بالنسبة لفن التصوير مساعداً على تحريره وهى تقوم فى الواقع بوظيفة عقائدية أسطورية كانت إلى يوم

اختراعها من وظائف اللوحة . . . ويدخل في نطاق مهمة الفيلم اليوم . الرغبة في الإغراء وإثارة المشاعر عن طريق أسلوب المسرح وشاعريته ، وجمال الشخصيات وتعبيرية الوجوه ، ، في حين أن اللوحة لا تستطيع إلا أن تكون لوحة . ومن هنا فقدت المنافسة الكبرى بين التعبير عن العالم وخيال العالم كل معناها . . . بعد أن كانت هذه المنافسة فيما مضى مصدر عبس الفن الرسمى . وأصبح فن التصوير تعبيراً ، في حين أصبحت السينما خيالاً ، (٧٠) .

ولم يكن ظهور الفوتوغرافيا والسينما هو السبب الوحيد لمثل هذا التحول الجذرى في فن التصوير ، بل يجب أن نضيف إلى جانب أثر الشعراء ، من أمثال بودلير ومالارميه ، وإلى جانب التجديد في التنفيذ الفنى كما أوجده دوميه ومانيه وجويا ومن تبعوهم . . . نضيف اكتشاف . . . أو إعادة اكتشاف الفنون القديمة الأثرية ، والفنون الأجنبية والفنون البربرية . فالحقيقة أن إدراك فن التصوير كفن تصوير أولاً « اى » كلفة مستقلة للأشياء المصورة تمثيلاً على اللوحة « لم يكن » تعديلاً لتقليد يشبه ذلك الذى جاء به أسانذة الفن السابقون ، بل كان انقطاعاً أشبه بذلك الذى أتت به الأساليب التى أعيد إحياؤها ، فقد كان الجميع ينادون بصوت إجماعى بأن « الفن يخضع أشكال الحياة للفنان ، بدلاً من إخضاع الفنان لأشكال الحياة » وكان من بين تطبيقات هذا « ذلك » الأسلوب الرومانى الذى يطيل أو يقصر الوجوه طبقاً لعملية تحويلية مقدسة ، وكان ذلك الأسلوب ينادى بإمكان وجود نظام لأشكال منظمة ترفض أن تكون تقليداً وتريد أن توجد أمام الأشياء بصفتها خلقاً آخر ، (٧١) .

وهكذا أخذ الفن تدريجياً في ضم العالم إليه ، وأصبحت عملية الضم هذه تتخذ مكانة كبيرة لا تقل عن تلك التى اتخذتها إرادة تغيير الأشكال .

وما من شك في أن كل من سبقوا الكلاسيكية ، من مفكرى العصور الإنسانية (القرن السادس عشر) إلى فناني الأسلوب الخلط . . . كانوا على علم وتقدير تامين باللغة الحقيقية لفن التصوير . . . لكنهم أخضعوا هذه اللغة جميعاً لأشياء أخرى بحيث أصبحت في مرتبة ثانوية ، بمعنى أنهم كانوا يأخذون في اعتبارهم ضرورة نقل الأشياء أولاً ثم التعبير عنها ثانياً . أما الآن فالأمر أمر تعبير أولاً وأخيراً . . . دون نقل أو تمثيل للأشياء . . . ولقد كان المصورون يريدون أن يجعلوا من فن التصوير أصلاً أداة تسيطر على موضوع اللوحة ، لا أن يخضعوا الفن للموضوع . . . وهانحن أولاً هنا نقرب من نظرية الإلهام العميق في علم الجمال كما يراه مالرو : « وليس الفنان العظيم ناقلًا للعالم . بل هو منافس له » (٧٢) .

دور الفن التجريبي

إن مثل هذه الآراء تذهب بنا بعيداً جداً . ولسوف نناقشها في حينها . ومكانها ، لكن هناك أمامنا قبل كل شيء سؤالاً : حيث إن موضوع اللوحة شيء غير أساسي ، فهل يمكن لهذه اللوحة ، في أقصى حدردها ، بل هل يجب أن نستغنى عن هذا الموضوع ؟ يلوح أن النتيجة منطقية . . . فإذا نحن قلنا المبدأ الذي ذكرناه آنفاً والذي تؤكد نظريات علم الجمال الحديثة كلها ، نقصد أن العمل الفني المصور هو قبل كل شيء « سطح مسطح تغطيه الألوان بنظام معين . . . » فإن من الواضح أن من الممكن الاستغناء عن تصوير الأشياء أو تمثيلها ، بشرط أن يكون ترتيب الألوان « حفلاً للعين » ، ويمكن أن تكون لدينا لوحة حقيقية حتى ولو لم نجد فيها أثراً لشيء . ينتمى إلى العالم الخارجى . هانحن أولاً إذاً : نساق في خط مستقيم بحكم تفكيرنا إلى ما يسمى عامة فنا تجريبيا .

لا بد أولاً من أن نحذر من الاعتقاد بأن الفن التجريدى ، وقد مضى على ظهوره نصف قرن — ما دامت أصوله تبدأ ببداية هذا القرن — عبارة عن نزوة شعر بها جهلاء أو أناس سيطرت عليهم الخيلاء ، أرادوا فحسب جذب إعجاب جماهير المعجبين . إنما هو انعكاس لموقف وقفه الفنانون المصورون إزاء فن التصوير ، وكان أولهم ديلا كروا . وهو نهاية من نهايات هذه الثورة التى جاءت بحركات الانطباعية والوحشية والتكعيبية والسريرية والإنشائية الخ . . . ولقد ظل فن التصوير الأوروبى مدة طويلة قبل ذلك يتخبط فى الغموض ، حيث اتخذ الناس من الفن التجريدى منذ ظهور « كواترو شنتو » ، مذهباً أدبياً أكثر منه تصويرياً . . . حين كان يتعين على أنصاره أولاً أن يصفوا للناس ويحكوا لهم ويقنعوهم ويحركوا مشاعرهم ، وحين لم ينتج فنانونه أعمالاً فنية كبرى إلا بمعارضتهم للأفكار العتيقة ومقاومتها .

وكانت الواقعية الرسمية فى القرن التاسع عشر قد وصلت إذ ذاك إلى أكبر درجة من السوء والمسخ ، وكان لابد من ظهور رد فعل ما ، ولم يكن الفن التجريدى إلا القمة العليا له . . . يريد أن يكون أشد المحاولات جرأة لإعادة فن التصوير إلى نفسه ، وثنقيته من كل شائبة ، ومن كل «ثرثرة» . . . فهكذا ذهب «بييت موندريان» مثلاً إلى حد استبعاد كل عنصر تشكيلى غير الخط المستقيم والزاوية القائمة . واعتبار الخط المائل معبراً عن سراب للزوم له . . . إذ من المستحيل رسم جزء من منحنى دون أن يرى الناظر إشارة للحقيقة الطبيعية ، كهضبة أو رأس أو ثدى أو كتف . أما الخط المستقيم ، فهو على عكس ذلك غير موجود فى الطبيعة ، ولهذا فهو لا يعنى إلا نفسه . ونحن أحرار فى أن نصدر حكماً على هذا التمسك المبالغ فيه . لكنه يمتاز على الأقل بأنه إنذار إلى أولئك الذين لا يفرضون هذا التمسك على أنفسهم ، وينذركم بأن ما من مصور اليوم ، سواء أكان تجريبياً أم غير تجريدى ،

يستطيع أن يصور — إن كان مخلصا — كما كان فناؤو الماضي يصورون .
« إن فكرة فن تصوير تمثيلي ، بالقدر الذي يعتبر به فنا ، فكرة لامستقبل
لها » (٧٣) .

لكي نتجنب ألا يمتص موضوع اللوحة الانتباه كله ، يجب اتباع أنجح
الوسائل ، وهي ولا شك إلغاؤه . ويقص لنا « كاندنسكي » بهذا الصدد تجربة
كانت هي الأصل في عمله الفني التجريدي . فقد دخل يوما إلى غرفة التصوير
التي كان يعمل بها ، ورأى لجأة « لوحة لا شك أنها كانت جميلة ساطعة
تخرج منها أضواء داخلية » ، ولم يكن يرى فيها غير « أشكال وألوان لم يكن
يفهم محتوياتها » . وكانت هذه اللوحة — ولم يعلم ذلك إلا بعد أن انتهت
دهشته — إحدى لوحاته هو ، إلا أنها قد وضعت إلى جانبها — وفي اليوم التالي
اختفى إعجابه هذا . . . حيث أخذ يدرك الأشياء التي تمثلها اللوحة حتى
رغم وضعها مقلوبة . . . وهكذا منعت الأشياء الممثلة في اللوحة من التمتع
باللذة التي شعر بها أول الأمر . وانتهى إلى القول بأن هذه الأشياء هي التي تفسد
فن التصوير نفسه . (٧٤) .

ماذا تعني إذن اللوحة التجريدية ؟ إنها لوحة . . . عبارة عن قطعة
تصويرية فحسب ، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما ، فإنها تصبح هي في
ذاتها موضوعا ، قيمته في بنائه الداخلي وفي تنظيم عناصره وتماسك أجزائه .
وهي تشبه في هذا قطعة موسيقية ليست في حاجة لكي تبرر وجودها إلى
أن تعني شيئا . وهكذا يمكن تعريف الفن التجريدي من وجهة النظر هذه
بأنه نوع من موسيقية التصوير . وفي نفس الاتجاه ، نقول إن شعرا حديثا
ما يرمى كما سنرى إلى استخدام الكلمات مجرد الرنين الذي يصدر عنها
وبصرف النظر عن معناها ، شعر تجريدي . ولقد أوضح المصور « النان »
هذا التقابل فقال : « أعتقد أننا نستطيع القول بأن المصور غير التمثيلي هو
الذي يقبل استخدام الأشكال والألوان والأضواء دون أن يبدأ من موضوع

سبق تحديده تماماً في إطار نفس الروح التي كان الشاعر ما للارميه ينصح الشعراء بناء عليها بترك معنوية الكلمات . وإذا ما قبلنا هذه الخطوة الأساسية ، فإن من غير المهم كثيراً أن يكون العمل الناتج شبيهاً بشيء أو بلا شيء من المعروف ، (٧٥) .

والرغبة في الإنشاء التصويري في هذا المعنى لا تستبعد لدى سادة الفن التجريدي ضرورة بذل الجهد لربط العمل بالطبيعة ، أو لربط العمل بالتعبير عن شخصية المصور . وما من شك في أن هناك أعمالاً فنية تجريدية عقلية ، كتلك التي نفذها موندريان وفنانو الفن التشكيلي الحديث في هولندا وآخرون مثل هارتنوج وبازين ومانيسير . فاللوحة غير التصويرية مثلها مثل التصويرية تتولد في نقطة تقابل بين قوى ثلاث ، تسيطر إحداها على الآخرين أيا كانت تبعاً للأحوال ، ونقصد : قوة التنظيم الشكلي ، والحب الشديد للحقيقة ، وتدفق الحياة الداخلية .

لكن بدلاً من أن يعيد المصور التجريدي مناظر الطبيعة التي تؤثر فيه نجده يحل محلها معادها التصويري ، وليس من المهم في نظره أن يتعرف الناظرون الأشياء أو لا يتعرفون ما دامت الصفة الملبوسة والروحية في آن واحد لهذه الأشياء قد تم التعبير عنها ، وها هو ذا «براك» يقول : «إني أريد أن أضع نفسي في حالة اندماج توحيدى مع الطبيعة : بدلاً من نقلها ومانيسير الذي يعتبر من ضمن التجريديين أيضاً يقول بدوره : «إن لوحاتي تريد أن تكون شاهداً على شيء يعيشه القلب ، لا أن تكون تقليداً لشيء تراه الأعين » .

على أن الاتصال الذي يحدثه المصور بينه وبين الطبيعة موجود في العناوين التي يطلقها أحياناً على لوحاته ، ولو أن هذه اللوحات لا تمثل شيئاً ، ولوحة مثل «ميناء كروتوا في الفجر» للمصور منسييه ، أو «ربات

البيوت في السوق ، للمصور بازين ، لا تعبر ، لاعتن منظر في الطبيعة (بالنسبة للأولى) ولا عن صورة لنساء ما (بالنسبة للثانية) ، بالمعنى الذى يفهمه المصورون التمثيليون لهذه الكلمات . لكن من الواضح طبعا أن الانطباع الناتج هنا عن منظر الميناء هو نقطة البدء والأساس في تفكير منسييه ، كما أن منظر النساء في السوق هو الذى أوحى باللوحة لبازين كما يمكن أن نقبين من التركيب التقريبي للوحة « (٧٦) » .

ومن وجهة نظر أخرى لا بد من ملاحظة أن المصور التجريدى لا تنقصه العاطفة ، فالعالم الداخلى الذى كان يشعر به الفنان ويصوره على شكل أشياء نابعة من العالم الخارجى ، هذا العالم الداخلى ، يريد الفنان التجريدى أن يعبر عنه مباشرة وعن طريق قدرة الألوان والأشكال . ويكتب منسييه بهذا الصدد فيقول : « إن الأمر هو أن نوضح تماما بالطرق التشكيلية المعترف بها ، المعادلات الروحية للعالم الخارجى ، والعالم الداخلى ، وأن نجعل هذه التقابلات مفهومة عن طريق النقل على اللوحة ، وهكذا تتداخل وتتطابق المشاعر أمام الطبيعة في الخيال الإبداعي للمصور . » ومعها الاندفاعات الخاصة للنفس والاكتشافات الخاصة بالتناسق المطلق ، فالأمر إذن أمر البحث عن لغة أو رمز تشكيلى يضم عالم الحواس بصفته مصدر المشاعر ، وعالم الروح بصفته كسفا نهائيا ، كما يقول منسييه « (٧٧) » .

وفن التصوير التجريدى على حق حين يعلن أن أصوله الموروثة قديمة ، فروح التجريد لازمة من لازمات الفن ، تشهد لدى الإنسان على قدرته على تذوق الكمال في النخات المتناهية المصطفة ... « فالفن الموجود في أوروبا الوسطى والجنوبية منذ نهاية العصر الباليوليتى فن تجريدى تماما ، فهو لم يحاول أبدا أن يقلد الطبيعة خلال آلاف السنين ، بل أولى اهتمامه بحسب للربط المطلق بين العناصر الزخرفية ، وقد أشركها أحيانا مع حيوانات عجيبة وأشكال بشرية تقليدية للغاية » « (٧٨) » . وفن الشعوب التى لا اسم لها من العصر

البرونزي ، كذا فنون أجناس الكلت والجرمان في العصر الحديدي ، كلها ذات صلة وثيقة بفن الشيعة في جنوب روسيا ، وهو يتصل من خلال هذه الأخيرة بفن الخزف في الصين القديمة ، وفن الخزف في بلاد ما بين النهرين القديمة وفنون القيشاني والسجاد في بلاد فارس ، التي لم يذس الفنانون المسلمون منها شيئاً . وكل هذه الفنون ليست فنونا تمثيلية ، بل إنها تجريد فحسب ، لأن الشكل ، وقد احترمه الفنان لها لا يمثل شيئاً على أننا لا نستطيع استيعابها إلا إذا اعتبرناها موضوعاً جديداً لا يشير إلى أى موضوع معين ، بل يشير إلى نفسه فحسب .

هذا وتختلف الحال بالنسبة لأوروبا ، وريثة الحضارة اليونانية اللاتينية ، تلك الحضارة التي تركت نفسها للروح الطبيعية منذ المبدأ ، والتي لم تلعب روح التجريد فيها أى دور . . اللهم إلا إذا نظرنا إلى أعمال مصوري المناظر الخائطية البارزة من الرومان ، ومصورين مثل كواتروشنتو ، وأوشيللو وبييرو ديلا فرانشسكا ، ودورير في لوحة آدم وحواء . . . حيث نجد أشكالاً حية تشدها من أسفل أشكال تجريدية . . . هنا يحدث كل شيء كما لو كان المصور يشيد أولاً بناءً أمثل قبل أن يفكر في أى تصوير تمثيل لشيء حقيقى ثم يقيم بعد ذلك تقابلاً عارضاً بين الكائنات والأشياء من جهة ، ومن جهة أخرى هذا النقاء الذى يريده ، بإبعاد الأشياء من الواقع ، الأمر الذى يستطيع الناظر تمييزه من خلال مظاهر الأشياء ، لا الأشياء نفسها ، والتي ترسم من خلال خطوط موجبة . . . وحقى الكلاسيكية من جهتها ترمى إلى التعبير عن نماذج عالمية أبدية ، وتكتشف لهذا الغرض أحسن الوسائل في أشكال تجريدية ، تستند أصلاً في قتها إلى الهندسة والنسب والأعداد ، (٧٩) . . . فأى فن إذاً ، عدا الواقعية الفوتوغرافية ، لا يمكن إلا أن يكون فناً تجريدياً بدرجة ما ؟

رغم هذا ، تظهر في تاريخ فن التصوير والنحت روح تمثيلية تنافس

روح التجريد أو تبادل وإياها فترات الزمن . وهنا نرى القطب الثاني من قطبي الفنون التشكيلية ، وهو ليس بأقل أهمية من الأول . يقول جيلسون : « إن من الملاحظ أن الفنون البدائية لم تكن تبدي إلا اهتماماً ضئيلاً لتقليد الأشياء الطبيعية ، ويلوح أن الإنسان البدائي رأى أولاً أن من الأصوب إنتاج أشياء قبل إنتاج صور الأشياء » (٨٠) لكن ليس هذا مؤكداً على الإطلاق ... فبقدر علمنا بأصول الأشياء ، نعتقد أن الإنسان قد أخذ يلاحظ ويتخيل وينشئ ويقلد في آن واحد أو بالتوالي ... ونحن نمتلك من بين أقدم الوثائق الفنية عظاماً منقوشة ، بها شقوق حدثت بها مصادفة ثم أكملها أو نظمها الفنان بقصد زخرفي بحث . . . لكن هناك أعمالاً فنية أخرى ترجع إلى نفس العصور ، وتؤكد أن الإنسان ما قبل التاريخ كان يحب أن يوضح التشابه الذي كان يدركه بين شكل حصاة مستديرة أو أزهار متداخلة رسمتها الأيدي عرساً ، ورأس مجمل أو فيل منقرض (٨١) — بل وأكثر من هذا : فالمصور الأورجناسي أو المجدليني كان يستعين أحياناً بما تحدته الطبيعة في الصخور لكي يصور عليها نقوشاً بارزة ، ومنها يصور وجوهاً تمت بصلة قوية للأشكال الحقيقية .

هذان اتجاهان في التجريد والتثيل الواقعي لن يفتأ أن يتأكداً إما عن طريق التشابك والارتباط فيما بينهما ، وإما عن طريق تقابل أحدهما أمام الآخر في وقت واحد ، وإما عن طريق التتابع زمنياً . فنحن نجد هاتين الاتجاهين في مصر القديمة حيث نرى على جدران القبور أشخاصاً هيراطيين في واقف تقليدية ، وأفراد حرف أو حيوانات كالغزال والأسماك والطيور وكلها تصبح بالحياة .. ولو أن هذا لا يرضى مالرو ، لكن لا بد أن نذكر أن الهند وآسيا واليونان القديمة والعصور الوسطى الرومانية والقوطية ، كلها تبين لنا أن الحساسية للتجريد لا تمنع من تذوق أشكال من الفن قد تكون أحياناً طبيعية للغاية .

هذا ، ويجب ألا ننسى هذه الحقيقة المعروفة من أن تقدم أسلوب

ما يؤدي به من التجريد القديم إلى الحقيقة التي تمثل الأشياء الملموسة والتي سارت عليها العصور الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية . ويؤدي هذا التطور إلى الانحطاط حين يصل إلى النقطة المطلقة أو إلى التعبير السطحية ، كما حدث في مدرسة بيرجام . . . والاتجاه العكسي لهذا لا يؤدي إلى الانحطاط ، يدل على هذا أن تمثال « أبولون » للثال يومينيو ، « وهرميس » الأولمبي لا يعبران تعبيراً واقعياً سطحياً عن حقائق فن ما قبل اليونان القديمة ، أي إنهما يعبران عن تجريدية معينة .

ويجب ألا ننسى كذلك أن الانحطاط يمكن أن يحدث أيضاً إن كان التجريد يؤدي أحياناً إلى جفاف اللب بحيث يشبه الآلية البحتة ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة بوجه خاص في بعض الفنون الشعبية أو البربرية ، كما يمكن ملاحظتها في هواية جمع قطع النقود . قارن مثلاً تمثال فيليب الملقب « بالقدوني » والنسخة الفاسدة له التي يقدمها مثالو ليوفيش في منطقة فيينا العليا (٨٢) حيث نجد أن « الأسلوبية » تنصف بالغموض والجفاف ، ولا تقل تفاهة عن أي تقليد رديء .

وإذا كان للفن التصويري أخطاره ، فإن للفن التجريدي أخطاره أيضاً ، وهي لا تقل سوءاً عن الأولى ؛ ذلك أنه يجب ألا نخطئ ، بل نعتزف بأن الفن التجريدي صعب التنفيذ ، بل إنه أكثر صعوبة من التمثيل . . وهذا أمر واضح ولا شك بالنسبة للناظر إليه ، أما بالنسبة للفنان نفسه فإن الخطورة تنحصر في أن من المحتمل أن ينسى القطعة التصويرية الفنية لصالح موضوع اللوحة ، هذا بالإضافة إلى أنه من الأسهل الاهتمام بتوزيع الألوان والأشكال عندما يكون للوحة سند تمثيلي واقعي ، وبالعكس ، لا بد أن تتوافر لدى الفنان روح تشكيلية وثقافة فنية من أندر الثقافات حتى يستطيع الاستمتاع

بشيء ولا يعتبر لوجوده قيمة إلا بفضل تنظيم شامل للصفات الملبوسة ، وحتى يتمكن من الحكم عليها - كما سلبها قبل الإفادة منها في العملية التنفيذية ، وهكذا يصبح الفن التجريدي قاسيا بالنسبة للفنان بالذات ، والواقع أنه - كما يقول جيلسون - « ما دام المصور متمتعاً بشيء من التصويرية المباشرة ، كان لديه شيء يقوله ، ويتعين عليه أن يكون قوله جيداً ، وأن يكون قوله هذا قول مصور فنان . . . ما دام لديه ما يقوله . والمصور غير التمثيلي إطلاقاً يحمل نفس المسؤولية التي سبق أن حملها سابقوه ، ولكنه لا يمتلك ما يمنع فشله ، فإذا كانت اللوحة التي نفذها ليست كأنها متكاملة بصفتها ألواناً وخطوطاً تسر الأعين ، لا شيئاً آخر ، فإن عمله ينتهي إلى فشل ذريع لا يمكن أن يخفيه شيء » (٨٣) .

هذا ما يزيد من إعجابنا بالأعمال الفنية الرائعة التي يقدمها السادة من أهل الفن ، ويضطرنا في نفس الوقت إلى الحذر من الذين يدعون التلذذ عليهم . . . فلقد ظل الناس يعتقدون خلال خمسة قرون أن في تقليد الطبيعة تقليداً جيداً ما يكفي . . . وكان هذا خطأ . . . لكن لم يكن يكفي ألا يقلد الطبيعة رجل ما ليصبح مصوراً . . . فن السهل جداً تصوير لوحات لا هي بالصور ولا هي باللوحات ، هذا معروف جداً ، ومهما انتقلنا انتقالاً لا تحمس فيه في صفوف أمام حوائط غطتها لوحات لا علاقة لها بفن التصوير ، فإننا أحياناً نشعر باللذة حين نرى من بينها صوراً طيبة ، لكن ما من شيء يبعث فينا إلا اكتئاب أكثر من بعض معارض فن يدعى أنه تجريدي ، حيث لا نرى لوحة إلا نادراً ولا نرى فيها أية صورة . هذه تجربة عدم الكيان التشكيلي ، وهي تجربة لا تعويض فيها (٨٤) .

لا بد إذن أن نكرر أن الطريق الذي يسلكه فن التصوير التجريدي طريق مشروع ، لكنه لم يكن ، وربما لن يكون طريقاً عظيماً من طرق الفن ، اللهم إلا في مجال الزخرفة وحدها ، وهي التي يمكن أن تضم بين جانبيها

عرضا فنون التصوير الحائطي البارز والفسيفساء والسجاد الحائطي والزجاج الزخرفي . والمصور التجريدي ، إن سمحتم لي أن أقيم هذه المقارنة أيضا ، يذكرنا ببهلوان يرقص على جبل مشدود ، يقوم على ارتفاع بأعمال بهلوانية ليثبت أن من الممكن أن يقف الإنسان على هذا الجبل وأن يسير على الحيط ، وإن هذا لا يمنع من أن يكون هذا الوضع هو الوضع الطبيعي للتوازن والسير .

هذا هو فن التصوير غير « التصويري » . إنها تجربة تدعو للحماسة ، لكن ما هي إلا تجربة تتطلب من المصور والهاوي توضيحات كبيرة جدا لكيلا تصاب هي بالفقر في نهاية الأمر . وهي تلتقي بالقدر الذي أسماه فاليري ومن قبل جوته : « الفن العظيم » . والشئ الذي أسميه أنا الفن العظيم هو في بساطة هذا الفن الذي يتطلب أن يستخدم الإنسان جميع ممتلكاته ، والذي يقدم لنا أعمالا تستخدم فيها جميع القدرات وتساعد على فهمه . . . وأعتقد أنا شخصيا أن من المهم أن يكون العمل الفني عمل رجل كامل ، (٨٥) .

وقد كان سيزان يسير على تقاليد كبار التجريديين في عصر النهضة ، وهو الذي أراد أن « يصور الطبيعة بالأسطوانة والدائرة والمخروط » . ومع ذلك فالتفاح عنده تفاح ، ويقال إنه صرح بأن « من الضروري أن نقلد ، وأن يكون هناك بعض خداع البصر ، وليس في هذا ضير إن كان هناك بعض الفن » (٨٦) . لكن أتباعه من التشكيبين أخذوا في تشويه الشكائات الطبيعية وتحليل الأشياء إلى عناصرها التشكيلية ليعيدوا توزيعها طبقا لنظام استدعوه . . . فأيهم اتبع لوحاته أكثر من غيرهم لرسم تقريرية تجريدية أعدت مقدما ؟ لكنهم لم يحطموها كل علاقة بينهم وبين الأشياء . وقد قال جوان جري هنا : « إن لوحة لم يسبقها نية تمثيل أشياء فيها قد تكون في نظري دراسة لوسائل التنفيذ تظل غير مكتملة » .

ولعلنا نعرف جملة المعروفة : ابدأ بالأسطوانة لتجعل منها زجاجة . . .

ويتساءل جيلسون بهذا العدد : « لماذا كان يرى أن من الضروري تصوير زجاجة . . . إذا كان الشكل التشكيلي الحقيقي هنا هو الأسطوانة » فما السبب في ألا نقف عند هذا الحد ؟ « (٨٧) . وربما كان السبب هو عدم الرغبة في تضليل الناظر ، أو في إرشاد الحواس ، أو في إدماج الفكر والعاطفة والشعر وكلها تنبثق عن الأشياء المعروفة والتي تدركها . أبو لتوضيح الاندماج بين الفنان والحقيقة . وبالاختصار نحن نرى أن اللوحة تتضمن على الأقل مسودة تمثيلية ، وهذا أمر طبيعي ، على أن التجريد الشامل الكلي عذاب كعذاب المطهر ؛ وهو عذاب ضروري مفيد لفن التصوير لا شك في هذا ، لكنه لن يكون الجنة . .

على أي حال نجد الفنان هنا وقد حصل على حريته كاملة إزاء الطبيعة، وما عليه إلا أن يحذر من إساءة استخدامها — واصل القرن القادم هو العصر الذهبي ، عصر السكال والتوازن الذي يجتمع فيه من جديد اتجاهات قرننا هذا ليقوى كلاهما الآخر ، بعد انفصالهما . . . وهنا يصبح الأمر تخطيا لحدود المتناقضات التي يثن منها عدد كبير من فنائنا المعاصرين ، وتجميعا غير متوقع ، ولا مثيل له في العصور التقليدية الغابرة .

ويترك لنا الماضي أحيانا درسا هاما ، ذلك أنه لكي يكون التجريد فنا ، نجده يحتاج عادة إلى نسبة دنيا من التمثيلية ، كما يحتاج التمثيلية إلى نسبة دنيا من التجريد . . . فإذا نظرت مثلا إلى لوحة «الجنة» للصور تذكوريه في قصر «الدوج» بمدينة فينسيا لاحظت حالا أن من المستحيل تمييز الشخصيات الممثلة فيها ، إلا بتلك التي تصور المسيح والعذراء . ذلك أن الوجوه تختفي وسط الأمواج الواسعة التي تشكلها هي ، والتي تهز المشاعر هزا وحداها

بفضل رنينها الساحرى . إن لدينا فى هذه اللوحة على ما يظهر زخرفة غير تمثيلية ضخمة . نعم . . . لا شك فى هذا . . . لكننا نأخذ حذرنا تماما من أن تلقى علينا انطبعا ضخما لأن الشخصيات فيها تمثيلية ومثلة تماما . فالأشكال التى يمكن أن نسميها « تجريدية » أشكال « حية » لدرجة كبيرة جداً تفوق هذا الحائط ، لأن العنصر التمثيلى خفى تماما . . . ولو كان المصور قد لجأ إلى المنحنيات ومضادات المنحنيات فيها ثم ملأها بأى شئ لماتت اللوحة . . . ونحن نستطيع أن نقيم ملاحظات كهذه إذا وقفنا أمام آلاف الوجوه التى لا يمكن تمييزها فى زجاج نوافذ كاتدرائية شارتر وأبوابها ، (٨٨) . فالقول إذأ بأن هذا فن تجريدى لأننا لم نستطع تمييز الوجوه تمييزاً كاملاً ، قول قد يكون عارياً عن الصحة والدقة .

ومن جهة أخرى « إذا تأملنا الآن فى لوحات ذات واقعية دفع بها لأقصى حدود الواقعية ، وعقدت لأقصى حد من التعقيد والدقة — كلوحة تمثل أشياء جامدة من لوحات بوجان مثلاً ، لوجدنا أن شاعرية مثل هذا الفن التصويرى قد خلبت لبنا لدرجة أن نصل إليها إذا نظرنا إلى المسودات التى أعدت لهذه اللوحة ، ولن نصل إليها إذا نظرنا إلى الأشياء المصورة ذاتها . فبماذا يمكن أن نخرج من هذا إذن ؟ . . . إن « الفن لا يلجأ إلى نقل الكائنات نقلاً تصويرياً إلا حين يصل إلى أقصى حدود الإخلاص لمظاهر هذه الكائنات » (٨٩) . والإخلاص للمظاهر . . . هو الشئ الوحيد الذى يسمح بأن نتعدى حدود المظاهر نفسها ، وبأن نصل إلى الواقع على حقيقته ، نقصد — كما يقول سيزان « إلى الطبيعة فى أعماقها » .

الفصل الثاني الشعر والذكاء

يقول بودلير : «يعتقد الكثير من الناس أن الشعر يهدف إلى تعليم شيء ما ، وأنه يرمي أحياناً إلى تقوية العواطف ، وأحياناً أخرى إلى رفع مستوى الأخلاق ، وأحياناً أخرى إلى إثبات شيء مفيد ، لكننا إذا نظرنا إلى أعماق نفوسنا نظرة فاحصة ، وسألنا أرواحنا ، وتذكرنا ذكرياتها ، لوجدنا أنه لا يهدف إلا إلى إثبات وجوده ، ولا يمكن أن يكون له أى هدف آخر غير ذاته ، فما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة نبيلة ، جديرة بهذه التسمية إلا تلك التي تكون قد كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة بحسب ، (١) .

هذه الموعظة النابعة من إيمان بودلير ، تحتاج ولا شك إلى العديد من التفسيرات المتباينة . . . وسوف نؤجل هذه التفسيرات إلى حين التعرض لنظرية الفن للفن ، ولو أن تلك الموعظة ذات أهمية معينة الآن ، لأنها تقضى أساساً على أشد أنواع الخلط خطورة ، ولأنها تقدم المشكلة التي سوف نعرض لها حالا : تقديماً واضحاً ، والتي تنحصر في هذا السؤال : ما هو الشعر ؟

نظن القارئ قد فهم من الآن أننا سنقف من الشعر نفس الموقف الذي وقفناه إزاء فن التصوير ، وقد سبق أن قلنا إنه ما من هدف لفن التصوير غير أنه يصف . . . والشعر كذلك ، لا وظيفة تعليمية له بالمعنى للشائع لهذه الكلمة ، فجبال القصيدة لا يقاس أبداً ، لا بعمق أفكارها ، ولا بعلوها ولا بأصالتها ولا بالمهارة التي تتضمنها ، فالشعر لا يتجه إلى تلك

القدرة الموجودة فينا والتي تساعد على تشكيل المبادئ والمذاهب ، وعلى ترتيب الأفكار والتعليل والمناقشة ، تلك التي نسميها عادة «العقل» وبالأصح نقول إنه إن فعل الشعر هذا فهو يفعله عرضاً وبصفة ثانوية جانبية ، بعيداً عن مهمته الأصلية ، وعلى مسؤوليته الكاملة .

الشعر الخالص

يقول فاليري : « يلاحظ أنه في حوالي منتصف القرن التاسع عشر قد ظهرت رغبة واضحة في مجال آدابنا ، ترمى إلى عزل الشعر عزلاً كلياً عن كل عنصر آخر عداه » (٢) وتظهر هذه الرغبة عند بودلير كما سبق أن قلنا ، وتبدأ كد عند مالارمييه بقوة أشد . لكن قد يكون من الخطأ أن نقول هذا عن الأدب الفرنسي وحده ، فبودلير يدين بالكثير في هذا لادجار بو . أضف إلى هذا أن نفس الاتجاه كان موجوداً في نفس العصر لدى كتاب الرومانتيكية ونقادها فيما وراء المانش (بريطانيا) من أمثال وردزورث ، وكيثس ، وشيللي ، وماتيو أرنولد .

ولكن فهم معنى الشعر الخالص ، يتعين علينا أن نستوعب الأمر استيعاباً شاملاً ، الأمر الذي يؤدي بنا حتماً إلى استخلاص حقيقته ، فالتعبير موجود عند جوته (٣) . وتقابله لأول مرة بالمعنى الذي فهمه من قلم فاليري (٤) ، ولكنه لا يظهر واضحاً تماماً إلا في عام ١٩٢٥ من خلال رسالة تحمل هذا العنوان : « الشعر الخالص » قرأها الأب هنري بريمون في جلسة علنية من جلسات الأكاديمية الخمس . ولقد أثارت هذه الرسالة مناقشات حادة ، ومعركة ، تذكرنا بتلك التي قامت في أوائل القرن الثامن عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، أو بتلك التي قامت حول مسرحية فيكتور هوجو : هرناني . ولقد هدأت أصداً هذه المعركة اليوم ، ولو أننا نستطيع أن نؤكد اليوم أن بريمون والشعر الخالص قد كسبا المعركة .

ما هو الشعر الخالص إذن . . ؟ إن الكلمات التي تشكله تمكننا بنفسها من تعريفه إن نحن وضعناه مقابل العكس منه ، أى مقابل « غير الخالص » ، أو « غير النقي » . لكن ليس الأمر هنا أمر انعدام النقاء من حيث علم الأخلاق ، بل إن غير النقي هو ببساطة ما ليس شاعرياً في قلب القصيدة ، أو بتعبير أدق ، كل ما لا يساعد على تقديم اللذة التي يعرفها جيداً هواة الشعر . وبذلك يصبح الشعر الخالص — النقي — هو ذلك العنصر الذي يضفي على القصيدة صبغة شاعرية ، ويوفر اللذة الذاتية الناتجة عنه . وهذا العنصر لا يمكن تثبيته بقصد فهمه ، كما أنه لا يمكن تحليله ، ولو أن المؤكد أنه غير موجود ضمناً في معنى النص بالذات.

هذا — ويعبر بعض الناس عن هذه الفكرة بقولهم إن طريقة قول الشعر أهم من القول نفسه . . . إذ أن الذين يقرأون القصائد قراءة شاعرية يعرفون تماماً أن الكلمات تتخذ مظهراً « لا تعرف ماذا وكيف تسميه » ، أو « رشاقة » أو « صفة غامضة » لا تأتي من معنى الألفاظ . . . لأنه شيء ما « تذوقه » — هذا الشيء هو بداية كل تجربة شاعرية وأساس وجودها . . . عندما يكتب مؤلف « الأضواء » « رامبو » مثلاً ما يلي :

أيتها الفصول . . . أيتها القصور

أى روح من العيوب خلّت

عندما يكتب هذا نشعر في الحال أن هناك شعراً ، وإن نحن عدلنا البيت الثاني على الوجه التالي . .

أيتها الفصول . . . أيتها القصور

إن لكل منا عيوبه . . .

إن نحن فعلنا هذا لشعرنا بأن «الشعر» قد اختفى ، رغم تطابق المعاني وعدم تغيير القياس الشعري في الحالتين . والذي ينقص هنا — ضمن أشياء أخرى — هو كلمة «روح» التي توصل لبیت الشعر الثاني إشعاعها الرقيق بعد ذلك الحنين الذي تنطوى عليه لفظنا «الفصول» و «القصور» إن الشعر هو هذا ، هو الذي يظهر كما يقول ليون بول فارغ «في النقطة التي يفصل فيها عن النثر» (٥) . وعلى هذا الأساس يكون شاعريا في قصيدة ما كل ما ليس نثرا فيها ، وكل ما لا يستطيع النثر التعبير عنه . وليس هذا التمييز هو ذلك الذي يقول به السيد جوردان ، لا بد أن نحذر من هذا ، فنحن لا نضع الشعر في وضع يتعارض مع النثر ، لا نضع اللغة الموزونة المقفاة في موقف الضد من لغة الناس جميعا . . . فكم من آيات شعر ذات صفة نثرية مؤسفة . . . وهل لا يوجد — على عكس ذلك — نثر شاعري ونثر فني ؟ نعم هناك من النثر ما يخضع لقواعد غير محددة ولكنها ليست أقل تشددا من قواعد الشعر ، بل إنها تغمرنا بنفس السعادة التي تغمرنا بها أجمل القصائد . ألا يقول كلوديل إن أكبر الشعراء الفرنسيين ناثرون ، ومنهم رابليه وباسكال وبوسويه وسان سيمون وبلازك وميشليه ؟ (٦) .

إن النثر كما نفهمه هنا بصفته انعدام الشعر أو عكسه هو الحديث . . . ولا نقصد بالحديث تلك المقطوعة البلاغية التي تستطيع أن ترتفع هي الأخرى إلى مستوى الشعر أحيانا . . . بل نقصد الحديث بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة ، والذي يعبر عن فكرة استنتاجية منطقية ، وتلك المناقشات التي تدافع بها عن أفكاره هذه . والحقائق التي تساندها ، والمقارنات التي توضحها ، والعواطف والمشاعر التي تثيرها في الحياة العامة . وكلها سيطرت هذه العناصر على القصيدة مهما تكن قيمتها ، اقتربت

هذه القصيدة من النثر؛ وإذا ما سيطرت وحدها سيطرة تامة ، لم يعد هناك إلا نثر .

ولهذا يتجنب الشعراء غريزيا ألفاظا مثل « ان ، و » لكن ، و « إذا ، و » هكذا . . . لأنها ألفاظ تفترض وجود التبرير وطرد الشعر في نفس الوقت ، وقد أثبت الألب بريون (٧) مثلا أن راسين قد برع في تحطيم التركيب المنطقي للجملة ، حين وضع أسماء وصفية أو أسماء المفعول أو الصفات محل الجمل الخبرية ، بحيث كانت الأولى عاملا مساعدا على « سبولة » البيت الشاعري :

آريان ، شقيقتي ، أى حب يجرحك
وأنا ، ملكة دون قلب ، دون صداقة
عبدة الشفقة ، جبانة حقيرة

والشعر لا يمكن شرحه منطقيا لأنه لا علاقة له بالحديث العام ، بل هو بالضبط ، ذلك الشيء الذى لا يصف ولا ينطق به ، الذى تتضمنه كل قصيدة ، والذى لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى ولا بألفاظ أخرى . ولقد فهم فاليرى هذا حينما قال إن النثر كلام مكتوب له هدف يمكن التعبير عنه بكلام مكتوب آخر (٨) . أما الشعر فهو لا يخضع لهذه المعاملة ، وعدم إمكان معاملته بهذه الطريقة هو الأمر الذى يمكننا من إدراكه ، ولهذا السبب بالذات كان من المستحيل ترجمته ، بل الذى يحدث هو نقل الأفكار الموجودة فى القصيدة ، والأحداث التى تحسكها ، والعواطف التى تصورها ، وبالاختصار مادتها الفكرية والنثرية . . . نقلها من لغة إلى أخرى . . . أما مادتها الشاعرية فلا يمكن نقلها . . حاول إذا أن تترجم بالإنجليزية ما يلي .

أيام أصبحت لحظات منسوجة من حرير

أو بالفرنسية :

عندما تذكرنا تلك الجلسات من الفكر الصامت العذب

إذا نجحت في هذا فأنت لست مترجما ، بل مبدعاً وشاعراً ، تكون قد أبدعت بيتاً جميلاً لن يكون عبارة عن صدى للأصل ، بل على الأكثر معادلاً له (*) .

ولنفس السبب يستحيل تحليل الشعر ، فهذا الشراب اللذيذ لا نعرف من أى عناصر قد تركب ، لكن ليس معنى هذا أن النقد الأدبي عديم الفائدة ، بل إنه يؤدي بنا إلى باب المعبد دون أن يدخلنا إليه ، والسبب في هذا هو أن « هذا النقد — من جهة — يرمى إلى الشرح ، ومن جهة أخرى فإن الشعر نفسه لا يقبل الشرح » ، وهكذا فإن كل ما يمكن « التعبير عنه أو ترجمته أو شرحه في أقصر القصائد شاعرية هو من النثر . والشعر يبدأ في النقطة التي لم يستطع أن يقول النقد عندها شيئاً ، والتي يشعر فيها أن كل شيء سوف يقال ... إن الشعر غموض ، وتعليم أصوله يحتاج إلى هدوء وطمأنينة وسكون أمام السر الشاعري ، (٩) .

الموسيقى اللفظية

افصل النقي من غير النقي من قبيل التجريد ، واسحب من القصيدة ما ينتمي للنثر ، ماذا يبقى .. ؟ يبقى الغناء ، والتوافق ، والنغم والموسيقى ، ولهذا يقال إن الشاعر — على عكس المتحدث العادي — يغني ، ولهذا فإن الترابط بين الشعر والموسيقى قائم قايماً متيناً .. ويرجو فيرلين أن « تكون الموسيقى قبل

(*) ترجمة قصيدة من الشعر أمر معناه تغيير كيائها لأن في هذا تغييراً لشكلها ، وشكل السكائن هو الذي يكون جوهره . (انظر كتاب : عن ترجمة شعراء اليونان ، تأليف فستوجيا . ج .)

كل شيء» ، وقد سبقه بودلير في هذا حين كتب يقول : « إن الشعر يس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أى نظرية كلاسيكية » (١٠) . ويرى فاليري بدوره « أن الرمزية تتلخص ببساطة تامة في اتجاه عام تشترك فيه عدة جماعات من الشعراء ، ويرمى إلى أن يستعيدوا ما أخذته الموسيقى منهم » (١١) . وأخيراً ، ولكي نقف عند هذا الحد ، قال اندريه سوارس « إن السر الموسيقى للكلمات هو جوهر القصيدة » (١٢) .

مع هذا فإنى أرى أن هذا الربط بين الشعر والموسيقى لا يحل المشكلة حلاً كاملاً ، أولاً لأن « الموسيقى الخالصة » كما يقول بريمون — ليست أقل غموضاً من الشعر ، وإنى أساءل هنا عما إذا لم يكن الأمر في هذا تعريف المجهول بالمجهول . أضف إلى هذا أنه إذا كان الشعر ينافس الموسيقى في بيتها فلنعلم أنه مهزوم مقدماً ، إذ لاشك في أن صفارة فيرجيل ونفير فيكتور هوجو يعتبران شيئاً ضئيلاً إلى جانب بيانو شوبان أو أوركسترا فاجنر . الواقع أن مجال الشعر ومجال الموسيقى متميزان أحدهما عن الآخر ، ولا يوجد بينهما إلا التجانس ، بحيث لا يمكن أن نتحدث إن هرمونيا ، أو تناسق أبيات الشعر إلا بالاستعارة ، مادام من غير الجائز في الشعر ، كما هو الشأن في الموسيقى وضع النغمات بعضها فوق البعض . أضف إلى هذا أن عدد مقاطع الجملة لا يمكن أن يكون نفس الشيء الموجود في الميلوديا من حيث الوزن ، ولا شك في أن الشاعر يمتلك عدداً من الرنين الرقيق للغاية والمتنوع للغاية ، لكن أى فرق بين هذا وبين « جاما » النغمات الموسيقية ، بما فيها من ارتفاعات وانخفاضات وتوترات يستخدمها الموسيقى ...

ذلك أن الشعر يرتبط باللغة ، وهدفه كما يقول كلوديل : « اللذة التي نحصل عليها والتي تعتبر اللغة أدواتها » (١٣) ومن هنا نلاحظ أنه في حين أن

مادة الموسيقى هي النغمات ، تكون مادة الشعر هي الألفاظ . وبعبير أدق يعمل الموسيقى بنغمات تتقدم إليه في حالة طليقة يستطيع تركيبها فيما بينها دون تحديد ، في حين أن الشاعر يعمل بنغمات موضوعة في إطار الألفاظ، ومحدودة بهذه الألفاظ ، وهكذا فإننا في أغلب الأحيان « لا نمتدح هارمونية أبيات الشعر — وهي حقيقة على أى حال — إلا حين نعجز عن تحديد جاذبيتها العجيبة بطريقة أخرى » إن من المؤكد « أنه يوجد شعر دون موسيقى لفظية معينة » لكن هذه الموسيقى « خاصة به لدرجة يحسن معها أن نجد لها اسماً آخر » (١٤) .

ومادمنالانجد هذه القسمية، يحسن أن نتفق على تعريف هذه الموسيقى بأنها جوهر الشعر الخالص ، بحيث تصبح « الشخصيات الرئيسية للقصيدة — كما يقول فاليري — هي رقة أبياتها وقوتها » (١٥) بعد تخليصها من شوائبها الزثرية . وهكذا يلعب أوليس وبينلوب وديدون وأينيه ، الحب والموت ، والعمل والحياة ، الأرض والبحر والسموات ... كل هذه تلعب أدواراً ثانوية .. ويمكن أن تكون هذه الأدوار ولا شك هي الأدوار الأولى في النثر . أما في الشعر فما هي إلا أدوار رمزية . وإذا كان لو كريس قد عرض مذهب ابيقور فحسب لكان فيلسوفاً ، لا شاعراً ؛ ذلك أن الذي نتطلبه أولاً في أبيات الشعر هو الغناء ، سواء أ كانت هذه الأبيات تتضمن معنى ، أو لا تتضمن شيئاً .

هل من ضرورة إذاً لإثبات هذه الحقيقة الواضحة ؟ طالما تحدث النقاد عن عدم التناسب الموجود في أجمل القصائد بين فقر المعنى والثروة الشعرية أو الموسيقية ، ولقد لاحظنا هذا في الأبيات التي سبق أن سردناها عن الشاعر رامبو ، ولعل من الممكن ضرب أمثلة لاحصر لها :

لكن أين ثلوج الأيام الخوالي ؟

هذا البيت يعنى ببساطة : أن كل شيء ينتهى .

وكم أحب آلام البشر فى عظمتها

وهذا بيت جميل ، لا بفضل الفكرة العادية التى يحويها ، بل كما يقول فاليرى لأن كبتى « عظمة » Majesté وآلام Souffrances تشكلان معاً توافقاً بصفتهم كبتين هامتين (١٦) .

إن أشهر المقطوعات لا تفعل أكثر من أن تطرق أفكاراً عادية، وهذا صحيح بالنسبة لمقطوعات مثل أغنية سيدات الوقت الذى مضى ... وأغنيات هيلينا (لرونسار) والبحيرة (للماارتين) والزورق للشوان (لرامبو) وحتى « الجبانة البحرية » (لفاليرى) . وهل هناك فى الأدب موضوع أكثر شيوعاً من جمال الربيع ؟ لاشك فى أن الفكرة عادية جداً ، وفى أن الشعور هو بعينه لدى الجميع إزاء الطبيعة التى تتولد من جديد والبراعم التى تنفتح ، والأيام التى تتتالى ، والأمل الذى يعود إلى القلب ، والحب الذى يهز الإنسان والحيوان .

ويمكن أن نقول نفس الشيء تقريباً عن أولئك الشعراء الذين يدعون أنهم يعلموننا ، ويتمتعون بشهرة لحواها تفهمهم لنفسية الناس . هل كان راسين — مثلاً — وهو الذى يأتى إلى تفكيرنا فى مثل هذه الأحوال .. هل كان يستطيع أن يدفع بسهم أوفر من غيره من مثقفى عصره فى مجال معرفة المشاعر ؟ وهل كان له أن يعلمنا شيئاً لا تعلمه لنا الحياة ؟ من الممكن أن نشك فى هذا كما سبق أن شك فولتير والأب بريمون . فهناك فولتير يقول : « إن النسيج الذى تتكون منه أغلب رواياتنا المسرحية ، وبوجه خاص مسرحيات راسين مبنى على اعترافات بالحب ، وعلى الغيرة والقطيعة ... وكل هذه الوسائل تافهة » (١٧) ، وسواء كانت هذه الوسائل تافهة أو عظيمة ، ماذا يهم ؟ إنها لا علاقة لها تقريباً بهذه اللآلىء الشعاعية :

كم من مشاغل كلفنى هذا الرأس الحبيب ...

ما الفجر بأنقى من أعماق قلبي ...
وفي الشرق المقفر ، ماذا أصبحت آلامى ...

بل وأكثر من هذا ، أقول إنه لى تقرأ قصيدة ما كما يجب أن تكون القراءة - اقصد شاعريا - ولى تدرك موسيقاها ، لا يتحتم عليك دائما أن تفهم المعنى. فصحيح أن فلاحه ذات أصل طيب تنمو وترعرع دون جهد ووسط شعر المازاير اللاتينية ، وحتى تلك التى لم تكن موضوع الغناء ... وكم من طفل تذوق أول قصيدة من أشعار الريف دون أن يفهمها ، (١٨) بل وأحيانا لا تجد شيئا تفهمه ، فهناك بعض الآيات وبعض القصائد ، التى تسكاد تكون خالية من معنى عقلى ... انظر مثلا إلى الأغاني الشعبية ، أو أغاني الأطفال فى بلاد العالم كله .. وكلها تحوى انتقالا من موضوع إلى آخر بلا رابطة ، وكلها لا تحترم المنطق دائما . بل وكلها تحوى كلاما فارغا مثل - تراديرى ذيرا - بل وانظر إلى بيت شعر كهذا الذى كتبه فيكتور هوجو :

وشمس سوداء مرعبة يشع الليل منها

الامر الذى يعلق عليه فاليرى بقوله : « من المستحيل أن نفكر . فهذا المعنى مدهش ، (١٩) .

ونفس الشئ ينطبق على الأحوال التى يضم فيها بيت الشعر أسماء أعلام نجعل مغزاها ... فهل نحن مثلا فى حاجة إلى أن نتذوق بيت الشعر التالى :

مثل هذا - على عربتها - بيرينيثيين ..

هل نحن فى حاجة إلى أن نعرف أن « سبيل » كانت تتلقى الإعجاب وهى على قمة من قمم جبال فريجيا بيرينيثية ؟

وهل نحن فى حاجة إلى معرفة أصل فيدر فى أسرتها لى نتذوق البيت التالى :

إنها ابنة مينوس وبازيفاي

وهل من الضروري أن فستخدام القاموس لنحى الآتية أسماؤهم بصفتهم
أصدقاء لنا ؟

وتنتاريز الأزرق ، والمضيق الفضى . .

الذى يبين فى مياهه التى ينظر فيها البجع
الأولوسون البيضاء للكامير البيضاء

وعلى كل فالقاموس لا يرشدنا إلى شىء نفهم منه معنى هذا :

وكل شىء يرقد فى « أور » وفى جيريماديت .

إذ أن « جيريماديت » لا توجد فى القاموس أصلا .

وإذا كنت تجهل آلام جيراردى نيرفال ونسبه وما يدعيه من أصل

نبيل . . فلا مانع من أن تترنم فى حماسة بأبياته هذه . .

أنا المظلم . . أنا الأرملة الذى لا يغريه أحد ،

أمير أكويتانيا ذات البرج الذى تهدم

أليس جيراردى نيرفال هو الذى يمنح العلماء الباحثين عن المعنى العميق

إجازة ليغنيهم عن البحث ؟ إنه يقول : « إن أشعارى ليست أكثر غموضا

من ميتافيزيقا هيجل . . . إنها تفقد جمالها إن هى شرحت . . . إذا كان

الشرح ممكنا . . . ، إن ما يقوله هذا واضح على الأقل . . .

وإذا لم يكن للمعنى أهمية كبرى ، فالألفاظ — على عكس ذلك — تهم

كثيرا . فالواقع أن الكلمات تتضمن قدرة غير عادية ، خارجة عن معناها . .

— وموسيقى أبيات الشعر ، أو النثر الجميل ، ترجع إلى اختيارها وإلى

مطابقتها للنغمات والعروض والأوزان وتكرار النغم ، أو تضاربه ، وإلى

التنظيم الدقيق القوى الذى نجده فى مقاطعها . . ولعل لإحلال كلمة محل

أخرى أمر لا يؤدي إلى التوازن المطلوب أبداً ... ماذا أقول ؟ بل إن مجرد تغيير حرف ساكن أو متحرك ، وحتى تغيير مكان « فاصلة » أو حرف صاعد صوتاً لشيء كفيف بأن يقضى على قصيدة كاملة .

في هذا يقول لنا الأب بريمون « فكر إذن في هذا العمل العظيم :

عندما جاء مايار حاكم الجحيم

بالروح الرقيقة سمبلانسي إلى مونفولكون ..

يلوح أن « التيار الشعاري » يحتاج أشد ما يحتاج إلى ذكر اسم « مايار » حتى يسرى المعنى وينفجر فجأة ... فإن أنت أحملت محله اسماً آخر كاسم « ديون » لوجدت أن المعنى لم يتغير قط . . . لكذلك تلاحظ أن « الشرارة » الشعرية لم تشتعل . نفس الشيء يقال عن « البجمات » التي تحدث عنها فيكتور هوجو في أشعاره . . فإذا كانت البجمات قد جاءت من بلدة ميلوز ، بدلا من كايستر ، لفقد أحد أجزاء قصيدة « السحرة » العظيمة الضوء النابع منها ، (٢٠) .

والعناصر التي تؤكد جمال بيت الشعر عديدة .. قد لا يمكن إحصاؤها .

فهناك الأب بريمون يتحدث عن بيت للشاعر ماليرب هو :

والثمار سوف تتجاوز وعد الأزهار

ويقول بريمون هنا إن هذا البيت « أحد أربعة أو خمسة أبيات هي أجمل ما في الشعر الفرنسي » . . . ثم يتساءل : « لأي درجة لا نستطيع المساس بأي حرف من أحرف هذا البيت . . . فإن نحن فعلنا هذا لقضينا عليه قضاء مبرما . أضف مثلاً مثقال ذرة لهذا البيت لتقول :

والثمار سوف تتجاوز وعود الأزهار

. . . لتجد أن البيت قد تحطم . إن لهذا البيت معنى هو : أن المحصول

سيكون طيباً . . . لكن كم يصبح هذا المعنى فقيراً هزيراً إن نحن عبرنا عنه بهذه الصورة . . . وم تكون الخسارة إذ نحن نفقد الشاعرية التي تنبع منه ، (٢١) .

سحر إيماني

هذه القدرة العجيبة للألفاظ . . . وهذا الأثر الغامض للشعر . . . أمران يستحيل التحدث عنهما إلا بالمقارنة . فالتقابل بينهما وبين القوى الطبيعية التي يحفلها الشخص العادي ، والتي تذهلنا بقوتها وبالمفاجآت التي تنطوي عليها . هذا التقابل يسمح لنا باستمرار البحث في هذا الغموض . فلننقل إذناً إن آيات الشعر الجميلة تحمل نوعاً من رحيق يكاد يكون مغناطيسياً ، وإنها تمارس إزاءنا جاذبية تشبه المغناطيس . . . ولقد أطلق بريمون تعبير « التيار الشعري » على نمط « التيار الكهربائي » . . . باعتباره قوة أو طاقة تبعث الحياة والنبض والغناء في الكلمات .

لكن من ناحية أخرى استعار البعض لغة العلوم الروحية باعتبار أنه يستحيل فهم حقيقتها كما يستحيل فهم الشعر . ولقد كان بودلير أول من عرف الشعر بأنه « سحر إيماني » . وهو يقول في مجال آخر إنه « لغة وكتابة باعتبارهما عمليات سحرية وشعوذة إيمانية » ، (٢٢) ، وبهذا يعيد إلى أذهاننا تقليداً قديماً جداً يقول إن كلمة « كارمن » في اللغة اللاتينية تعني « عمل الشاعر » ، كما تعني صيغة غنائية تريلية . بل من الجائز حقاً أن يكون القدامى قد خلطوا أصلاً بين الشعر والسحر . ومهما يكن الأمر فقد كان الشعر دائماً ذا أثر يشبه أثر السحر والجاذبية السالبة للإرادة بالمعنى الكامل لهذه الكلمة .

ولم يكن هباء أن يعنون فاليري ديوانه الأساسي بعنوان « طلاس » ، أليس من طبيعة الآيات الجميلة أن تمارس علينا نوعاً من السحر الأخاذ ؟

أليس من الصحيح أنها تبهر عقولنا ؟ ثم أليس من طبيعتها أنها ذات سمة سحرية تذكرنا بسحر الطلاس القديمة ؟ بلى . . . ولذا يقول بريءون : « لاني أسمى كل ما ينتج عنه بطريق مباشر وفعال ترنيم شاعري .. أسمى هذا طلسمًا إذا وجد بين الألفاظ المتتابعة التي تتكون منها القصيدة . فالألفاظ تظل أداة النشر كلها تحدد دورها في التعبير عن معنى ما ... لكن سحر الشاعر هو الذي يحولها إلى طلاس » (٢٣) .

لكن كيف نحدد مدى النجاح الذي تحصل عليه القصيدة من « جاذبيتها » ؟ إنها تنفذ إلى أعماقنا وتحيطنا بغلاف وتأخذ باللبابنا جميعاً . . . والشعر ينفذ كذلك إلى قلب قلوبنا ويستولى على أعماق ما في كيائنا .. أما العقل فهو غالباً ما لا يدري ماذا يفعل ، وهو الذي تتخطاه هذه الجاذبية وتسلب منه قدرته المعروفة . ويقول ل.ب. فارغ في هذا : « إن العقل في مجال الشعر يقوم بشراء الحاجيات وحمل البضائع المشتراة ويستعلم عن مدى الربح ويقوم بالحساب وينظم الأوراق الصغيرة ويختار ما يختار من رسائل الحب ويدعو بالهاتف ويجهز قاعة الاستحمام . . . فهو خادم صغير أسود يقف لخدمة سيدة جميلة » (٢٤) .

هذه السيدة هي التي سوف يحدثنا عنها ادجار بو « عندما يتحدث الرجال عن الجمال . . . يقوم في أذهانهم ارتفاع الروح في قوة ونقاء (لا العقل أو الحساسية) ، ذلك الارتفاع الذي نشعر به كنتيجة لتأمل الشيء الجميل » (٢٥) — والروح — أى الأنا العميقة كما يسميها بيرجسون بوصفها ضد الأنا السطحية — هي ذلك الانسحاب الداخلي عن الحياة الذي يسر في السكون على استمرار شعلة النفس بعيداً عن الإدراكات الحسية والصور والمبادئ والألفاظ وعمليات العقل الذي يعمل الأمور منطقياً ، وبعيداً عن العواطف المعروفة التي تقبل التحليل . فالشعر شيء غامض ، ولا يستطيع ألا يكون .

غير ذلك ما دام ينبع من أشد مراکز الشاعر غموضاً ، وما دام يصل إلى كل منا في أشد مراکز غموضاً .

بناء على هذا ، نتساءل : هل يصبح موضوع الفن كما يرى بيرجسون « بعث النوم في القوى الفعالة ، أو بالأصح ، في القوى التي تمارس المقاومة في شخصيتنا ، بحيث يؤدي بنا إلى حالة من الإذعان التام والوداعة المطلقة حيث نحقق الفكرة الموحى بها لنا ، وحيث تتفق مشاعرنا مع الشعور المعبر عنه ، (٢٦) ؟ الحقيقة أن الأمر ليس أمر فكرة أو شعور ، بل كما يقول بريون « أمر تميمة شاعرية ذات أثر مزدوج : أحدهما إيجابي والآخر سلبي ... تميمة تطلق سراحنا وتهز نشاطنا الشاعري وتبعث النوم في نشاطاتنا السطحية التي توشك حركاتها أن تعرقل نضج قوانا العميقة .. فهي في نفس الوقت منشطة ومهدئة » ، (٢٧) .

ولعل هذا السبب الذي من أجله يطرق الشعر الأفكار العادية المعروفة ... ذلك أنه « لا يختلف مع الأفكار المنطقية . بل يعاملها معاملة خاصة جدا ، لانهم فيها ولا ضعيفة ، وهكذا يستطيع التصرف فيها كما يريد ... إذا ما كان المعنى مركزا وغنيا لأقصى الحدود فإن الذي يحدث هو أن العقل المفكر يعمل عمله ويصاب النشاط الشعري بالشلل ... » فالعبقريّة التي يتميز بها راسين تأتي تماما من « أننا لا نبذل جهداً كبيراً لكي ننسى ما لديه من نواح تفكيرية عقلية تلتجج لتصبغ المأساة بحيث لا تحتفظ منه إلا بالناحية الشاعرية فحسب » : وفي حين أن كورني يتميز « بنشاط روحي حي ، متحرك ناشئ قوى يمنعه من أن يستمع إلى أغنيته هو ويمنعنا من أن نقدم له روحنا بأعماقها لتصفى إلى هذه الأغنية ... » أقول إن النشاطات الشاعرية التي لا يمكن أن يستغنى عنها الشاعر يجب أن

تسيطر على الشاعر نفسه وعلينا نحن ، وألا تهرب منا تحت ضغط العقل المفكر ، (٢٨) .

هذا هو ما حدث لانيموس وأنيما في الأملولة الرمزية التي كتبها كلوديل بقصد شرح بعض أشعار أرتور رامبو ، والتي تساعدنا في فهم أي شعر . . . والشعر كله . هنا كل شيء يسير على ما يرام في بيت الزوجية بين انيموس وأنيما . . العقل والروح . . لكن سرعان ما ينتهي شهر العسل الذي كان يحق فيه لأنيما (الروح) أن تتحدث كيف تشاء . . . ليصغى إليها انيموس (العقل) مذهولاً . . أليبت أنيما هي التي قدمت الصداق الذي يعيش منه الاثنان في بيت الزوجية ؟ لكن انيموس لا يريد أن يترك نفسه زمناً طويلاً في هذا الموضع بصفته شخصية ثانوية مرقوسة ، وسرعان ما يكشف عن طبيعته الحقيقية . . فهو مغرور مختال بنفسه ، يحب التحكم . غير أن أنيما جاهلة بلهاء ، لم يسبق لها أن ذهبت إلى المدرسة ، في حين أن انيموس يعرف أشياء كثيرة ، ولطالما قرأ الكثير في الكتب ، وعلم نفسه كيف يتكلم وفي فمه حصاة صغيرة . . . والآن تجده يتحدث جيداً . . جيداً جداً بحيث يقول أصدقاؤه جميعاً إن ما من أحد يجيد الكلام خيراً منه . . وفي هذا الوقت تجدها هي ساكنة . وتقوم بالطهي في بيتها . . . لكن شيئاً غريباً يحدث . . فقد دخل انيموس يوماً متسللاً ، فسمع أنيما تغنى وحدها أغنية عجيبة . . شيئاً لم يكن يعرفه . . . ولم يستطع أن يجد وسيلة يكشف بها نغمة الأغنية أو كلامها أو مفتاحها . . إنها أغنية غريبة مدهشة ، ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول إقناع أنيما بأن تكرر الأغنية ، لكنها — أي أنيما — تدعى أنها لا تفهم شيئاً مما يريد . . . وهنا يجد انيموس حيلة . . فهو يرتب نفسه بحيث يفهمها أنه غير موجود ، ويخرج ويتحدث بصوت مرتفع مع أصدقائه . . وتطمئن أنيما شيئاً فشيئاً ، وتنظر حولها . . . وتصغى . . . وتعتقد أنها وحيدة . . . ودون ضوضاء تذهب لتفتح الباب لعشيقتها الإلهي ، (٢٩) .

المعجزة الشعرية

أن نجعل من الكلام أغنية ، ونربط أجنحة الشعر بالذئب ، هذا هو عمل آلهة الوحي . . . فلقد تلقى الشاعر هذا الامتياز الذى يتحدث عنه ماللارميه بقوله : « إنه هو الذى يصوغ كلمات القبيلة بمعنى أنقى . . . هذا الامتياز هو الذى يحول لغة الحديث العادية ويطورها ، ولاشك أن هذه الكلمات وتلك اللغة هى بعينها التى نعرفها . . . لكنها لا تتمتع بنفس القيم التى تتمتع بها فى الشعر إطلاقاً ، (٣٠) ، وكما لو كان قد مسها سوط ساحرى ، تجدها تفقد صيغتها العادية التى ترجع إلى العادة والتقليد ، وتكشف عن كنوز وتظهر كما لو كان وجهها جديداً فتستعيد مجدها . هذه هى المعجزة الشعرية . وهاك فاليرى يدرس فن الراقصة ويقول : « يلوح أن الراقصة وهى تؤدى رقصتها فى خطوات منتظمة متناسقة كأنما تحصى نقوداً من ذهب خالص ، فى حين أن خطواتنا الرتيبة لا تعدو أن تكون أشبه بنقود عادية » (٣١). والشاعر كالراقصة تماماً ، صناعته العجيبة تغيير كلامنا العادى الذى يشبه الورق وتحويله إلى قطع راقصة براقة .

والمعجزة لا تعلل بالمنطق ، ولكن كل ما يمكن عمله هو تحديد الشروط التى تجعلها ممكنة ، ولهذا يجب التفكير فى الطبيعة المعقدة للغة ؛ فالكلمات أولاً علامات ، وهى — باعتبارها علامات — عديمة القيمة فى ذاتها ، اللهم إلا أن لها معنى معيناً ، ولولا أن المثل الأعلى لها هو أنها قابلة للنسيان ، وهكذا فإن الإنسان الذى يتكلم يستخدمها ، وهو فى استخدامه إياها لا ينتبه إليها ولا يراها ، بل إن نظراته تخترقها كما تخترق لوحاً من الزجاج لتصل إلى الشيء الذى تحدده هى مباشرة تقريباً .

ومع هذا فالكلمة تتضمن حقيقة خاصة بها ، ووظيفتها الإشارة إلى

الأشياء ، ولكنها هي في ذاتها أيضاً شيء . وبصفتها شيئاً تستحق الانتباه وحب الاستطلاع ، وإذا كانت جميلة فهي تستحق الحب . من هذا نفهم الموقف الشعري لإزاء الألفاظ . ففي الوقت الذي يهتم فيه الفيلسوف والعالم بالحقائق والأفكار فحسب ، ويقفان فيما وراء الألفاظ ، يقف الشاعر فيما قبلها ، لأنها ليست بالنسبة إليه علامات فحسب ، بل هي كذلك وقبل كل شيء كائنات ينظر إليها ويفحصها ويتأمل فيها ويعجب بها كما يعجب الإنسان بحصاة ، أو بحشرة أو بطير ما .

نعم إن الكلمة كأن حى ... فنذ مؤلف « أسطورة القرون » (هوجو) ومنذ رامبو وفرلين وبروست وكلوديل إلى كوكستو ، لم يكن هناك إلا القليل من الفنانين شعراً أو نثراً ممن يشيدون بلون الكلمة وطعمها ورينها وحلاوتها العذبة أو خشوتها اللطيفة . . . والشخصية المحببة لها . وحيث إنه سبق لنا الحديث عن هذا فلن نعود إلى نفس الموضوع ، بل نكتفي بسرده ما يقوله ل. ب. فارغ عن هذا : « إن من الواضح لنا الآن أن الكلمات تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة ، وأن الألفاظ تعني أكثر مما يعنى التعليل المنطقي ، وأنها — أى الألفاظ — مليئة بالرحيق كأعصاب الذئب . » وما هي ذى الكلمات تتعدد « وتأتي تحت القلم كما تأتي نوتة النغمات تحت الأصابع ، عصفور — اردواز — مزلاج — زنك — عليق — خل — عريس — ثوم — بصل — لباس منتفخ .

ومع هذا فالصفة الموسيقية للكلمات ليست كل شيء يمكن الاستفادة منه في اللغة فالكلمات عبارة عن علاقات صوتية ينطق بها الناطق أو يتغنّى أو يهمس بها ، وهي في هذا كله تدعو اللسان والنغم والمرىء والرئتين وعضلات الرأس والرقبة والحنجرة وصرة البطن . . وآلة البدن تدريجياً . .

تدعوها جميعا للعمل . وهكذا فهي تتدخل في السكبان الجسدى كله وتحدث رنيناً عميقاً به . والشاعر هو ذلك الرجل الذى يختبر أثر الكلمات أحسن من غيره ويدفعنا بدورها إلى اختيار أثرها في الجسم كله . وهذا هو أحد المعانى التى يمكن إعطاؤها للنصيحة التى يقدمها لنا ما كس جا كوب حيث يقول : «جسدوا» والتجسيد هنا معناه أن تضع صوتك في البطن والفكرة في البطن ، وأن تتحدث عن الجميل السامى بالصوت الصادر من البطن ، (٣٢) .

وكلوديل في هذا المجال أكثر وضوحاً وصراحة ، حيث يقول «ما النثر إلا اصطناع الرجل الفاتر الذى يجلس أمام منضدته ليعمل دون أن يشعر بنفسه» ، (٣٣) ويدت الشعر — وبوجه خاص ذلك البيت القصير الذى تخصص فيه كلوديل — يعيد حقوق التنفس الطبيعية على اللغة وهى التى ترتبط عن قريب أو بعيد بالوظائف العضوية الأخرى . والواقع أن جمال القصيدة يأتى بنسبة كبيرة من أن وزنها يتفق وأوزانها الحيوية ، أى إنه يتفق والشهيق والزفير ، وضربات القلب ، ووقع الأقدام عند السير — والمعجزة الشعرية من وجهة النظر هذه هى الاتحاد بين الروح والجسد ، أى بين الفيزيولوجيا والتصوف ، (٣٤) .

وإذا استثنينا كلمة «التصوف» لوجدنا أن آلان — ولعلنا نقابله لأول مرة — لا يفكر تفكيراً يختلف عن تفكير بريمون وكلوديل ، فهو يقول إن «للأغنية جسداً، وإن النغم «استعداد للجسم البشرى» ولقد رأينا أن الجمال في أغنية الربيع لا يأتى من العاطفة وحدها ، بل إن «الجميل هو تلك العاطفة بذاتها تلتج كما لو كان الإنتاج معجزة ، تلتج من صوت الطبيعة نفس الأقوال التى ينطق بها كل منا ، وذلك عن طريق حركات الجسم ، أو عن طريق نوع من الرقص التلقائى . ولل فكرة جسد ، وهى بعينها الطبيعة كما أنها تنبع من الداخل ، أى من أعماق الإنسان كما يحدث حين نلقى

ابقسامه أو دمعته . والربط بين ما يرقص وما يفكر يحدث أيضا لدى القارئ ، وهو بمثابة أمان وحل للمشكلة البشرية» (٣٥) .

وتسمح اللغة للشاعر بإمكانيات أخرى لأنها تضم كنوزاً أخرى . . . « فإذا لم يكن الإنسان غليظ العقل تماماً فإنه يشعر بشكل غامض أن للكلمات شكلاً يشبه معناها ، وبالإضافة إلى المعنى الذي اكتسبته عن طريق الاستعمال » (٣٦) فالحقيقة أن الكلمات ليست دائماً — بناء على أصولها — علامات بسيطة مجردة ومنفصلة عن الأشياء التي تعنيها ودون علاقة بها ، بل ما دامت تشارك في المعنى الذي تتضمنه لدرجة تشتم منها رأتحتها وحقيقتها . ويلاحظ هذا فاليري بطريقة عابرة فيقول : « إن جميع الكلمات تتخذ لنفسها شكلاً ، وأشياء تتغنى بأسمائها » (٣٧) . . . ولقد كانت نفس الفكرة ضمن الأفكار التي يحبها كلوديل ، والتي تحدث عنها كثيراً في كتابه : فن الشعر . . . حيث يقول « إن الكلمة تعيد أداء الحركة التي هي دافع كل كائن » (٣٨) . بل هي هذا الكائن نفسه ، وقد صورته من ناحيته الصوتية الفمية ، هي الشيء بعد أن يصبح نغماً .

وقد ثبتت صحة هذه النظرية عند كلوديل من الناحية العلمية بفضل بحوث عالم اللغة مارسيل جوس صاحب نظرية الأصل الحركي للغة ، تلك النظرية التي لفتت أنظار الأوساط الأدبية المهمة بمعركة الشعر الخالص . ويقول هذا العالم المختص إن الإنسان قد بدأ في تحديد الأشياء والأعمال بطريق التمتمة التعبيرية حيث لم يكن يفعل إلا تقليد هذه الأشياء والأعمال . ولا تزال هناك من هذا الماضي البعيد للحركة آثار تتضح بشكل بليغ حين نستعمل الحركية في الخطابة . . . ومعنى هذا أن أجدادنا قد وجدوا أن من اليسير أن توكل اللغة بشكل كامل تقريباً للأعضاء الصوتية . . . ومع ذلك فإن المبدأ لم يتغير للآن . . . فانتقل الأمر من تمتمة حركية إلى تمتمة لفظية ،

حيث كان الأمر تقليد ما عليه الأشياء وما تفعله الكائنات ، ولو أن هذا حدث فيما بعد بطريق تغيير الأصوات . وهكذا توجد ولا تزال توجد تلك الرابطة من الشيء إلى الحركة ، ومن الحركة إلى الكلام . . . وعلى أن الكلمة تحتفظ بشيء من الملبوس الذي نبعت منه والذي ترمى هي إلى تصويره .

ليس هذا الفرض بخال من الصحة ، والمعجزة الشعرية دليل على هذا . فمن المؤكد أن الكلمات قد تحولت إلى أشكال جبرية إن صح التعبير ، من خلال العصور . . . وعلى مدى التغيرات التي طرأت على معناها ، ولكنها رغم هذا لم تفقد شيئاً ، لا من رنينها العضوي ، ولا من اتصالها بأصلها الجسدي ، ويقول آلان في هذا : « إن الحساسية التي يتصف بها الشاعر تنحصر بلاشك في أنه لا يزال يسمع صيحة الكلام الأولى ، وفي أنه لا يزال يربط وربطاً خفياً بين النغم والمعنى لكي يعثر على الصفة الطبيعية للغة الحديث ، أي للصلات الوثيقة بين الأسماء والأشكال والأفكار » (٤٠) .

وبتعبير أدق ، يستخدم الشاعر الكلمات ليعبر ، لا عن معناها فحسب ، بل كذلك عما وراء معناها ، نقصد ما يقابلها ترينياً ونغماً في العالم الذي تلعب هي منه ، وهي بذلك تمكنه من السيطرة على هذا العالم ، وكما يقول الشاعر سان جون بيرس : « لا الشيء المكتوب . . بل الشيء نفسه وقد أخذ لحظة حيويته وفي مجموعه كاملاً » (٤١) . ويتحدث ج . ب . جوف عن « القدرة الروحانية للكلمة في خلق الشيء » (٤٢) . وبهذا تصبح تجربة الشاعر هي أنه « بدلاً من أن يعرف الأشياء أولاً بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينهما وبينها ، ثم يحدث أن يستدير نحو هذا النوع الآخر من الأشياء ، التي هي الكلمات بالنسبة له ، يلبسها ويتحسسها ويحسبها لكي يكتشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بها .

واتصالات بينها وبين الأرض والسماء والماء وكل الأشياء التي خلقت . . . وإذا لم يتمكن من استخدامها كعلامة لناحية من نواحي العالم، تجده يرى في الكلمة صورة لإحدى هذه النواحي . . . وهكذا تصبح اللفظية التي يختارها لتشابهها مع شجرة الصفصاف أو شجرة الدردار مثلاً ليست هي بالضرورة الكلمة التي نستخدمها نحن للإشارة إلى هذه الأشياء ، فبدلاً من أن تكون الكلمات تعبيراً عادياً يشير إلى الأشياء تجسدها باعتبارها بمثابة فخ يمسك بالحقيقة الهاربة . وبالاختصار تصبح كلها عنده مرآة العالم ، (٤٣) . . . وربما نحسن إن قلنا . . . بدلاً من المرأة . . . إنها المعادل للعالم . . .

تشكيك الشعر

ماهى الطرق والوسائل الفنية والحرفية التي يستخدمها الشاعر لاستخراج هذه الصفات الكامنة في اللغة ؟ الحق أن كلتي «الوسائل» وه «الطرق الفنية والحرفية» تحويان غموضاً خاصاً . . . ويقول سورفيل بهذا الصدد: «إن الوسائل الفنية technique للشعر غير واضحة ، ولا يمكن فهمها ، كما أنه لا يمكن تعليمها» (٤٤) . لكن ما من شك في أن هناك قواعد معينة ، ولو أن كوكتو يقول «إن هذه القواعد الغامضة تعادل بالنسبة للقواعد القديمة لترتيب القصيدة وزناً ، ما يشبه عشر مباريات شطرنج تجري في آن واحد وبالنسبة لمباراة واحدة في الدومينو» (٤٥) ، ذلك أن قوانين علم العروض لا تمثل إلا المظهر الخارجي الذي ينتقل من شخص لآخر ، لفن الشعر . أما القوانين الأخرى ، وهى قوانين تتغير بتغير الأفراد ، فهو يتعلمها قبل أن يوجدها بنفسه . ويفرضها على نفسه غريزياً .

ومع هذا فهما يكن سر الوسائل الفنية لقرض الشعر غامضاً يستحيل الوصول إليه ، فإن هدفه غير مشكوك فيه . ما الأمر إذن ؟ الأمر أمر نزع الكلمات من وظيفتها العادية السطحية والتخلص من معانيها التقليدية التي

تفهم بحكم العادة ، وتجنب نفخ الحديث المنطقي ، « والاستناد إلى اللغة الشائعة لتعديها إلى ما بعدها ، و « إيقاع ، القارىء في الشعر والإبقاء عليه في مجاله بقوة ، و « بعيداً عن المسالك التي سبق أن رسمتها المعاني العادية ، للغة . فإذا كان الشاعر يتحكم في الكلمات بطريقة تختلف عن تلك التي نستخدمها في الحياة العادية والاحتياج فذلك لكي « يقف في وجه الاتجاه النثرى للقارىء » (٤٦) . وللوصول إلى هذا الهدف تعتبر كل الوسائل مقبولة .

والمشكلة الوحيدة هي « البقاء في وضع أكثر ما يكون بعداً عن وضع النثر . . . ما دام المهم هو تجنب ما قد يؤدي إلى النثر ، سواء أكان عن طريق التأسف على اختفائه ، أم عن طريق تتبع الفكرة المنطقية لحسب » (٤٧) .

على أن هناك « وسائل عديدة تؤدي إلى ترتيب الوزن وتحطيم «الرنزنة» ومنع العقل من الانزلاق على خطوط قد يكون لكل منها أهمية فيما بعد ، ما دام الأمر ليس أمر تسيير عجلة إلى الأمام أو إعداد العدة لشيء قبل الوصول إلى الحقيقة ، وما دمنا لا ننتظر شيئاً . وأن الحقيقة في ذاتها هي العقيدة ، لا حكاية كتبت على هيئة شعر » (٤٨) .

من بين هذه الوسائل الوزن والقياس والقافية وشبه القافية ، وهي أبسطها . . . وإذا كانت هذه الوسائل اصطناعاً غير مهذب ، فهي كذلك غير كافية . . . ولو أن فعاليتها مجربة مؤكدة فالكلام يكتسب صفة من العظمة لا يمكن تعريفها . . . ولكي يتم هذا يجب أن يخضع إلى عدد معين من نعمات ورنين يتكرر بنفسه على مدى القصيدة . . . وهنا يكون قد صدر لنا إعلان بأننا قد تركنا عالم النثر ، ويبدأ الشعر في أن يمارس علينا جاذبية خاصة إن

لم يكن هناك ما يعوقه . . . وهنا أيضاً يعترف الذين يرفضون هذا النوع من الجهد والضغط . . . بأن هذه الجاذبية قائمة وفي هذا المجال يقول كلوديل مثلاً : « إن موسيقى اللغة شيء دقيق حقاً ، وهى معقدة لدرجة كبيرة لا يمكن معها الاكتفاء بالطريقة البدائية البربرية التى تنحصر فى عدد الكلمات أو المقاطع ، ومع ذلك فهو يقر أن يكون بيت الشعر منتظماً ، هدفه « خلق حالة من السهولة والسعادة . . . ومن التناسق الهارمونى فى نفس القارىء » ، لكنه لا يقول هذا فى البساطة التى نتصورها ، بل إنه يقصد إلى أبعد من ذلك ؛ لأنه يشعر هو وحده بحركات بيت الشعر وبالأفكار التى يضمها بحيث ينتقل البيت إلى عالم الخلود . . . ولا يمكن أن يتم هذا عن طريق قرض الشعر بالمصادفة ، أو بتتبع أحداث الحياة اليومية ، بل الذى يحدث أنه — أى الشاعر — ينام ، (٤٩) (أى ينعزل عن العالم حين يقرض الشعر) .

وردنا على هذا أنه إذا كان آنيروس ينام فى حين تسهر « أنيا » ، كان هذا شيئاً طيباً . . . ألا يبين لنا آلان فى دقة وصحة تامة أن « الشعر يظل موسيقياً كلما ساعد على إيجاد نطق أكثر وزناً وأقل خضوعاً للعواطف الشديدة ، كما نرى حين يصاحب الغناء حديثاً يلقي ، أو كما نرى أيضاً فى المقاطع الساكنة من الكلمات ، وهى التى لا تقل تعبيرية عن لحظات السكون فى الموسيقى » (٥٠) .

إن الوسائل الأخرى التى يستخدمها الشاعر وسائل يصعب تحديدها أو حصرها عدداً ، ولو أن الشاعر يستخدمها . . . وبصفته « جلاداً رقيقاً يعذب اللغة » (٥١) بقصد إخضاع اللفظ للأغنية . . . الأمر الذى يضطره أحياناً إلى البحث عن رنين الألفاظ أو غرابتها أو ندرتها أو يرغمه أحياناً أخرى على وضعها فى المكان المناسب لها وسط

النص بحيث تجذب بعضها بعضاً أو تدفع بعضها بعضاً أو يرد بعضها على بعض .
 لتعطى لنفسها ولجاراتها قيمة خاصة — أو يدفعه أحياناً إلى مجرد
 صبغ معناها بصبغة غير طبيعية ، أو إلى إحياء معناها القديم عن طريق
 إروائها من المنابع الأولى للغة ، أو أحياناً . . .

النجم في السموات كزهرة من ضوء

تتفتح ويشع منها شعاع منهش هائل

« من منا لا يشعر بالدور الذى تلعبه إدراكاتنا في هذا المثل ، حين
 تتزاحم فيما بينها لتبادل مطياتها الخاصة . . . وحين تؤدي بنا من إعجاب
 إلى إعجاب . . . ثم انفجار لفظي من أحلى المستحيلات ؟ » (٥٢) .

إن التقديم والتأخير وسيلتان لغويتان معروفتان . . ولذا يكون من
 الأصوب أن نقف عند هذه الاستخدامات ، أو بالأصح هذه المبالغات
 اللغوية التي نضعها عادة تحت عنوان غامض عام هو « التشبيه والاستعارة » ،
 والمعروف أن قدامى الأدباء من رجال البلاغة قد استخدموها وبالفوا في
 استخدامها . . . ومع ذلك فهي لا تستحق ما تلقاه اليوم من احتقار . .
 ذلك كما يرى فاليري — « أن هذه التشبيهات والاستعارات التي أصبحت
 اليوم كما مهملاً في نظر النقاد المحدثين ، تلعب دور الأهمية الأولى ،
 لا في الشعر الصريح المنتظم فحسب ، بل أيضاً في ذلك الشعر المستمر
 في الحياة ، الذي يسيطر على التطور الحادث في اللغة الكلامية (٥٣) .

وهذا بعضها : شبه القافية أو تكرار نفس الحروف ونفس المقاطع
 بقصد إنتاج أثر سماعي يكون في بعض الأحيان بمثابة هارموني تقليدي
 تتكرر فيه الألفاظ ليقرب البيعة الشاعر من نغمات الموسيقى :

هروب ، هناك هروب ، أحس ان الطيور سكارى(*)

وتدخل في نطاق التشبيه الاستعارة — إلى جانب المارموني التقليدي
وسائل أخرى، منها وضع أسماء أو صفات في الجملة بحيث يتطلب المعنى العام
نقل معناها لألفاظ أخرى ، كأن تقول :

طلعت شمس سوداء في ظلال الليل

وكذا التضاد الذي يلحق بالألفاظ عكس معناها كقولك :

لأنها تسرع في بطاء

... أو ربط المجرد بالملبوس كأن تقول : لقد اكتسى بصلاح وطره
وقاش أبيض .

.. أو أخيراً ، تلك الاستعارة التي تقرب بين حقيقتين بعيدتين
إحداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجردتا من أى علاقة يمكن فهمها ،
فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية ... بل وربما
هي التي تتضمن الأداة المثل في المعرفة الشعرية .

لا نخالنا الآن في حاجة لتسكلة هذا الجرد ... وعلى كل فهو يذهب
بنا بعيداً جداً في مجاهل الفنية الشعرية ، لأن اللفظ الشعري سيظل مغلقاً ،
ولأن من المستحيل فك أجزاء القصيدة كما تفك أجزاء ساعة الحائط
ولطالما أحصينا خطوات الإلهة الأسطورة .. دون أن نحصل منها على
سر جمالها الخاطف ، (هـ) فالتشبيه والاستعارة لا يلعبان دورهما مباشرة
وآلياً ... وهما كما يقول بريمون « طلسميان » ، بمعنى أن الشاعر يضع

(*) انظر بيت الشعر بالفرنسية من ٢١٩ حيث ترى التكرار بالحروف والمقاطع الفرنسية
أوضح من الترجمة العربية .

الجهاز الشعري في مكانه ، ولكن التيار لا يسرى ، وكما يقول بيت شعر كتبه بوالوا :

يخون الفضيلة على ورق آثم (*)

أما شبه القافية ، فهما يساعد على إعطاء نغم غنائى ، فإنه ليس وحده على الإطلاق محوريا . كما أن تكرار حرف مثل - ب - اوى - لا يسهل على الشاعر أو المستمع الانتقال من لهجة الحديث إلى روح الأغنية ، (٥٥) .

كما أنه لا ينبغي أن نخلط بين السحر اللفظي والمجازفة اللفظية ، أى بين بيت جميل شاعريا وبيت يثير الدهشة أو يسر العقل بمعناه الغريب ، كما هو الحال في بعض أبيات كورنى وأشعار البارنس :

ولما صعد إلى القمة أخذ يصبو إلى النزول

ورغم إعجاب راسين بهذا البيت ، تجد أن جماله يرجع إلى «روح إثارة الدهشة لا إلى شاعريته» (٥٦) . وبيت الشعر الذى كتبه راسين ويكرر فيه حرف (S) بشكل مستمر (**).

Quels sont donc ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

في هذا البيت نجد أن التكرار مبالغ فيه لدرجة لا نستطيع معها الإعجاب به . هل يمكن أن نقول إن في مثل هذا البيت موسيقية ما ؟ يجوز . . . لكن هناك من الموسيقى أنواعاً منها ما يستحق الإعجاب، ومنها

(*) ترجم كلمة Trahissant : « يخون » ويجوز ترجمتها أيضاً بكلمة « يثم » . أما كلمة « Vertu » فالقصد منها « فضيلة » أى حسن التصرف فى الشعر .
(**) بطبيعة الحال لا يمكن ترجمة شعر وفيه نفس الحرف (S) أو (س) ولذا نضم البيت بالفرنسية كما هو .

مالا نحب . . . ولعل من الخطأ أن نخلط — كما يقول بريمن . . بين
رفين تعبيري ، وتلك الموسيقية غير التعبيرية التي نسميها الشعر ، (٥٧) .

وأخيراً فإن بيت شعر واحد ، حتى إذا كان من النوع السكندري
(١٢ مقطعا) — مهما يكن جميلاً لا يشكل في ذاته طلسماً . ففي أغلب
الآحيان ، كلما كان بيت الشعر جميلاً ، رناناً مشعاً . . وبالاختصار ، كلما
شغل نشاطاتنا السطحية قلت نسبة احتمال دخوله في المنطقة الشاعرية
للروح . . . فالإعجاب شيء والترنيم شيء . . . كما أن العظمة شيء والسحر
شيء آخر ، لأن العظمة تسطع وتبهر ليكون لها تأثيرها الكامل من
حيث لفت النظر فحسب . . . ولا بد من وقت أطول ومكان أوسع لكي
تنتشر الموجات الغامضة الهادئة ، الساكنة للترنم الشاعري . . . إذ ليست
المعجزة إطلاقاً هي بيت الشعر نفسه ، بل هي شبكة من أبيات تسمح للتيار
الشاعري أن يسرى . فالسحر النابع من البيت الآتي :

يا سيدة البحار التي عليها تحمل

... هذا السحر لا يمكن فصله عن سحر الأبيات السابقة له ، بحيث يصبح
الكل وحدة سحرية حقيقية :

بوارجى في انتظارك ، على أهبة استقبالك

تستطيعين الصعود إليها من أسفل المذبح

يا سيدة البحار التي عليها تحمل . . (٥٨)

إن الشاعر هنا يعمل عن طريق قوة رقيقة على أن يحمل اللغة شيئاً
آخر أوسع مما تعبر عنه عادة ، فهو يعد للقارئ في كل لحظة مفاجأة
إلهية ، وفي كل خطوة يحدد الجاذبية التي تجذبه . فهل تنتج هذه المفاجآت

عن نوع من السهو أو الخطأ المقصود ، وهل نستطيع أن نؤكد كما يقول السيد برادين من أن «الفنية الشعرية هي فنية السهو» ؟ (٥٩)

لاشك أننا مضطرون إلى الاستشهاد هنا بفرلين ، فهو يقول لنا :

يجب أيضا ألا تعمل على

اختيار ألفاظك دون بعض الخطأ

ولكن بالإضافة إلى أن هذه الناحية من فن فرلين تتعلق بفنه هو بالذات ، نعتقد أن كلمة «خطأ» أو «سهو» غير دقيقة . أو لاشك أن الشاعر يقصد إلى الخروج بالقارىء من نطاق الوسائل المعروفة لكتابة النثر . . لكنه لا يقوده إلى المجال الذى يدفعه فيه إلى السهو والخطأ ، حيث إنه على — عكس ذلك — يكشف له عن القيمة الأصلية للألفاظ ومرادفها الترنيمى فى الدنيا . أما الشاعر نفسه فهو يسهو أو يخطئ . أقل من قارئه ، ما دامت الوسائل التى يستخدمها هى التى يحتاج إليها ويستخدمها نتيجة لاحتياجه إلى هذا فى دقة تامة ليركب ما يؤدى إلى الجاذبية وينتج عنه شيء من الذهول .

هذا ويستند برادين فى رأيه هذا إلى مثاليين . فلننظر إلى أحدهما حيث يقول : كنت لا أزال طفلا صغيراً عندما سمعت أحدهم يترنم بلشيد هذا أول بيت فيه :

أولئك الذين ماتوا من أجل الوطن فى ورع

.. وكان أن لفت نظرى بقوة هذا التعبير « فى ورع » .. وسألت نفسى : هل سبق لأحد أن تحدث بهذه الكلمات ، وفى مثل هذا المجال ؟ وشعرت بألف فكرة ترتبط بعضها ببعض فى نفسى .. وهذا التعبير العجيب هو

الذى أوضح لى أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى فى كليهما ... وكانت مقطوعة الشعر فى مجموعها .. ولا تزال اليوم تأنى أمامى ممثلة فى هذا التعبير وحده ... ذلك التعبير الذى يمزق لغتى ليجد الطريقة للاندماج فى نفسى بشكل أشد ... لا شك فى أن الشاعر لم يفتق كلمته دون بعض السهو ... لكن يجوز أن يقول أحد الجاهل أنه لم يكن يعرف اللغة الفرنسية .

سهو ... هل هذا مؤكد ... ؟ أنا شخصيا لا أجد لهذا السهو أى أثر ... وفيكتور هوجو لا يسهو ... هذا أمر هو الواضح بعينه ... لا يخطئ حين يعطى لكلمة « تقى » أو « ورع » معناها الموجود فى أصلها اللغوى ، وهو فى اللغة الفرنسية إخلاص الابن لوالديه (pieux) ... وهو الذى كان يعرف اللغة اللاتينية ، ويجيد إجادة تامة لغته الفرنسية أيضا ... فهو لا يدفع قارئه الشاب نحو الخطأ ولا يخونه أو يغشه بأن يكشف له « أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى » ، بل إنه يعلمه أن الإخلاص واجب نحو الوطن ، كما أنه واجب نحو الله والوالدين ... فإذا كان استخدام تعبير « فى ورع » أو « فى تقى » شيئا غير عادى لأنه ينطوى على تعبير جديد فى ذاته ، وإذا كان هذا التعبير يدهش الأولاد الصغار ، ويلفت انتباههم — « حتى اليوم » كما يقول برادين — لغته الشعرية فهذا شىء يتعلق بالأولاد الصغار أنفسهم لا بالشاعر ... لكن ما من شىء يدعو هنا إلى « تمزيق » لغة برادين ... وعلى أية حال ، فما تمزقت اللغة الفرنسية .

الجرس والمعنى

ربما كان من المستحسن التمييز بين معنيين في القصيدة ، كما سبق أن ميزنا بين موضوعى اللوحة : المعنى الأول هو ذلك الذى يستطيع النثر أيضا أن ينقله إلى القارىء ، والذى يمكن التعبير عنه بدرجة معينة وبوسائل عدة ، أى بكلمات وتركيبات تتعادل كلها فيما بينها. أما المعنى الثانى فهو تلك الوظيفة التى يمكن وصفها ، والتى تنجم عن أغنية الشاعر ، أى تلك التى تعتبر هى والتغنى شيئاً واحداً فإذا كان من المباح إذن فى النثر أن نفصل بين المعنى والشكل اللغوى ، أى بين النغم والمعنى ، فالأمر هنا فى الشعر غير ذلك . لأن المعنى فى الشعر هو الشكل بذاته . . . والنغم شىء يشترك اشتراكاً جوهرياً مع المعنى .

يقول فاليرى : «إننا إذا استوعبنا فى نفوسنا جميع البحوث التى يفترضها اختيار صيغة ما ، فإن من المستحيل وضع هذه الصيغة فى موضع الضد من المعنى» (٦٠) . ذلك أن المهم هنا هو عمل الشاعر . . . أى طبيعة الشعر ، ولقد سبق أن قلنا إن هدفه إنتاج أثر سحرى مرجعه الكلمات نفسها ونظام ترتيبها ، فإن أنت غيرت من هذه الكلمات أو من ترتيبها ، اختفى وجود القصيدة الشعرية حالاً وهكذا تكون «الضرورة الشعرية» شيئاً لا ينفصل عن الصيغة الملموسة . ويكون الاختصار أو تحول القصيدة الشعرية إلى نثر معناه إنكار جوهر الفن ، ويكون التمييز فى بيت الشعر بين المعنى والصيغة اللغوية ، أو بين الموضوع والقصيدة نفسها ، أو بين النغم والمعنى ، يكون هذا التمييز دليلاً قاطعاً على الجهل أو على عدم القدرة على الإحساس فى مجال الشعر ، (٦١) .

ولقد رأينا أن اللغة العادية تتصف بأنها تلتغى نفسها بنفسها وتصبح

غير قائمة لصالح المعنى الذى تحمله ، وأن « جوهر النثر هو أنه — أى النثر نفسه — يزول لأنه شيء يفهم » ، بمعنى أنه يذوب ذوباناً كلياً لتحل محله الصورة أو الدفعة التى تضمه ، وبتعبير آخر نقول إنه بمجرد معرفة المعنى فى النثر ، يصبح الشكل ثانوياً ، حكمه حكم ملابس أو لفافة لم تعد لها فائدة ما . « ولكن الشعر يتطلب عالماً مختلفاً عن عالم النثر هذا ، يوحى به بفضل الصلات المتبادلة الموجودة فيه ، وهو يقابل عالم النغمات الذى تتولد فيه الفكرة الموسيقية وتحرك ، وفى هذا العالم الشعري ، يطغى الرنين على السببية المنطقية ، ويصبح الشكل كما لو كان « مطلوباً من جديد » ، بدلاً من أن يخفى كما هو الشأن فى النثر . وينتج عن ذلك أنه — بينما يفسينا المعنى الشكل إلى لا رجعة فى النثر — يظل الشكل قائماً فى الشعر ، بل ويعود دائماً لأنه يتكرر من ذاته وكما هو تماماً ، ويصبح الضرورة التعبيرية للحالة أو للفكرة التى يقدمها القارئ ، ويعتبر الشكل هكذا مصدر القوة الشعرية . إن بيت الشعر الجميل يبعث إلى مالا نهاية من رماده ، ويغدو من جديد — كآثاره — سبياً هارمونيكياً لذاته ، (٦٢) .

ولقد أكد فيكتور هوجو فى دقة تمييز أقل من ذلك « أن من الخطأ أن نعتقد أن لنفس الفكرة أشكالاً عدة ، وإن يكون لفكرة ما إلا شكل واحد تختص به وتنبع دائماً ككتلة واحدة من عقل الرجل العبقري . وهكذا لا يمكن أن يكون هناك لدى كبار الشعراء شيء أكثر من التماسك وأكثر قدرة على الانفصال من الفكرة والتعبير عن الفكرة معاً . احذف الشكل من أشعار هوميروس تجد أمامك « بيتوييه » . اقتل الشكل تجد نفسك قد قتلت الفكرة » (٦٣) وتلك الملاحظة — وهى من أصح الملاحظات التى نعرفها — هى التى سوف يفيد منها بعد ذلك أنصار نظرية الفن للفن . ولعل « خطأ ارتكبه أعداء نظرية الفن للفن هو اعتقادهم أن من الجائز أن ينفصل الشكل عن الفكرة — أننا لم نستطع يوماً أن نفهم — هكذا يقول جوتيه

إمكان الفصل بين الشكل والفكرة، (٦٤). ويرد فلوير على إحدى السيدات بقوله: «إنك تقولين إننى أعير أهمية مبالغاً فيها للشكل... آه... إنها كالجسد والروح... الشكل والفكرة بالنسبة لى. إنهما كل لا يتجزأ، ولا أدرى ما قيمة إحداهما دون الأخرى... فكلما كانت الفكرة جميلة، كانت الجملة رنانة... ثقي من صحة هذا... إن دقة الفكرة (وهى هى بعينها) هى التى تصنع دقة الكلمة» (٦٥).

إن الفكرة والشكل - أو النغم والمعنى - لا يمكن أن ينفصلا كما يقول فيكتور هوجو حالا... ولا يحدث هذا فى القصيدة المكتملة فحسب، بل إن تضامهما المتين يبدأ منذ بدء ظهور القصيدة او منذ مولدها ثم يستمر خلال سيرها. ولقد بينت لنا سيكولوجية الإبداع الفنى هذا بوضوح، ولذا لن نتردد فى أن نتصور بالتالى أن الشاعر يبدأ من فكرة واضحة متميزة ثم يلبسها أقوالاً جميلة. فليس إذاً هناك فترة «للفكرة»، وفترة أخرى «لشكّل»، وفى عالم الشعر يجرى بينهما ربط يستحيل تحديده... فى كل لحظة... بين الملبوس وغير الملبوس. ويذتج عن ذلك أن يكون التكوين مستمراً بطريقة ما، وبحيث لا ينحصر فى فترة أخرى غير فترة التنفيد، (٦٦).

وأكثر من ذلك، يلوح - على الأقل بالنسبة للتفاصيل - ان الشكل يسبق المعنى، كما يسبق النغم الفكرة. لكن «هذا لا يعنى ألا يكون لدى الشاعر مشروع قصيدة... مثال ذلك أنه يريد أن يقص علينا مأساة حب، أو غضب آشيل، أو الضجر الذى يشعر به نرسيس أمام صورته هو... هنا تظل القصيدة دائماً مطابقة للشروع فى مجموعه. لكن هذا لا يؤدى أبداً إلى أن تكون القصيدة جميلة، بل الذى يأتى بجمال القصيدة هو - على عكس ذلك - الشئ غير

المتوقع الذى يتولد من الأغنية نفسها ، ومن الوزن والقافية ... والصورة تتولد من صوت الطبيعة ، وهى التى تضىء الفكرة بشكل يختلف عن ذلك الذى يحدث نتيجة للتفكير المنطقي ... إن هذه المعجزة لا تتوقف فى القصائد الحقيقية ، (٦٧) .

هذا هو الذى يحدث ... ويحدث بحيث يكتشف الشاعر الفكرة وهو يبحث عن الكلمات تبعا للوزن والنغم والقافية ... ولقد كتب كل من فولتير وشاتوبريان قصائد شاعرية ، ولكنها كانت غريبة فى دنيا الشعر ... لماذا ؟ لأنها كتبنا نظما ما كانا قد فكرا فيه أصلا بالنثر ... هذا أمر دقيق ... إن ما فكرا فيه قد ثبت فى ذاكرتهما وأصبح تعالما ، لكنه ليس من الشعر فى شيء ، ذلك « أن ما يتميز به الشاعر عن ذلك الرجل الذى يضبط النثر وفقا لوزن وقافية هو أنه بدلا من أن يذهب من الفكرة إلى التعبير ، يذهب — على عكس ذلك — من التعبير إلى الفكرة ، وبدلا من أن يبحث عن البراهين والمقارنات والصور بقصد توضيح أفكاره ويحولها من المجرد الذى ولدت فيه إلى المدروس ، نجده لا يفتأ أن يستخرج نغمات ذاتية كما لو كان يخرجها من صفارة موسيقية ، وهو يرسم مقدما بأبياته الشاعرية ورثتها كلمات لم يكن يعرفها بعد ، كلمات ينتظرها ، قد رفض الحضور أولا ثم تتقدم للتوفيق بين النغم والمعنى بصورة ترقى إلى مستوى المعجزة ، ولا بد أن نفهم هنا أن الطبيعة هى التى تسير أولا ... وأن تناسق أبيات الشعر موجود قبل معناها ، (٦٨) .

هذه الظاهرة من بين الظواهر التى شهد بصحتها أكثر من غيرها . ويصرح ريفردى بقوله : « إنه بالنسبة للشاعر تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها ، لكن الرنين هو الذى يسبق الكلمات وينادىها ، حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيدا عن

روح التغنى والموسيقى. على أن كل هذا يحدث في حالة كون الذى يكتب الشعر بعيداً عن أن يكون شاعراً ، (٦٩) . ويذكر النقاد هنا دائماً كلمة أسر بها فلوير لجوتيه يقول له فيها : « لم يعد أسمى إلا عشر صفحات أكتبها ، لكن ما زالت أسمى جمل متعثرة . . » ورغم سخرية الأخوين جونكور حول هذه النقطة ، نلاحظ « أن فلوير يعرف مقدماً موسيقية نهاية الجمل التى يكتبها بعد » (٧٠) ، ويمكننا أن نصدق مؤلف سالامبو (فلوير) فيما يقول من أن النغم والدفع الشاعرى والقياس لدى الأديب الفنان تسبق كلها الجملة اللغوية والمنطقية وتؤدى لها ، كما يؤدى منحدر الوادى إلى مجرى النهر . . . وهكذا تجدها هى التى تدعو للغناء مقدماً إلى رأس الأديب ويكون موضوع هذا الغناء ظواهر مجبولة لم يكن يعرفها من قبل » (٧١) .

هذا صحيح وأكثر من صحيح لدى الشاعر الحق . ولقد قدم لنا فاليرى في هذا مثلاً معروفاً تدور قصته حول أصل ديوان « الجبانة البحرية » ، وهو يقول إن هذه القصيدة « لم تكن أول الأمر إلا صورة موسيقية فارغة ، أو مليئة بمقاطع لا معنى لها أتتني ولزمتني بعض الوقت . ولاحظت أن هذه الصورة كانت ذات عشرة مقاطع ، وفكرت بعض الوقت حول النموذج المستخدم كثيراً في الشعر الحديث . . . فاقترح على جزء من قصيدة ذات عشرة أبيات ، وفكرة عن تشكيل مبنى على عدد أبيات هذا الجزء من القصيدة » . هذه الشروط العامة هى التى تساعد على ظهور « حركات » معينة وتسمح ببعض التغيرات في النغم وتنادى على أسلوب معين . . . هكذا أدرك فاليرى عقلياً ديوان « الجبانة البحرية » (٧٢) .

ويمكنك أن تجد مثل هذه الأقوال لدى الأدباء على مختلف طباعهم

وأوجه انسياقهم . . . إذ يكتب كلوديل فيقول : « لقد وجد الشاعر نفسه يسير بدافع من إثارة منظومة وتكرار وتوازن لفظي وقراءة موزونة ، ويكاد يتم هذا على نمط ما يحدث لدى « المحدثين » الشعبيين في الشرق . . . إنك تراه وقد أخذ يحك يديه إحداها بالآخرى ويتنزه طولا وعرضاً ، ويدق الأوزان ، ويتمتع بشيء بين أسنانه . . . وشيثنا فشيثنا ترى سيل الأقوال والأفكار وقد أخذ يسيل بين قطبي الخيال والرغبة ، (٧٢ - ب) .

ومن العجيب أن تجد وصفا مطابقا لهذا الذي يقول به كلوديل — لدرجة تتكرر فيها نفس الألفاظ تحت علم الشاعر السوفيتي ما يا كوفسكي، الذي يفخر بأنه يعمل « بالطلب » ، أى بناء على موضوع مفروض عليه ، فيقول « إنى أسير وذراعى مرفوعتان وأنا أنتم في هدوء ، لا أكاد أنطق بشيء ، وأحيانا أقصر من خطواتي لكيلا أقلق التمتمة ، وأحيانا أخرى أشرع في الزجاجة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامى ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلا . على أن هذا الوزن أساس كل عمل شاعري ، وهو الذي يعبر من أوله لآخره كالشعاع . . . وشيثنا فشيثنا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات ، وفي أغلب الأحيان تكون الكلمة الرئيسية هي التي تميز معنى البيت أو الكلمة التي يجب أن تتكون منها القافية . تصل الكلمات الأخرى لتدخل وتربط بالكلمة الرئيسية . وما إن يكون الشيء المهم معداً حتى يشعر الشاعر بأن الوزن قد تحطم . . . لأن هناك مقطعا ناقصا ، أو نغمة صغيرة تنقص ، فيبدأ من جديد في أن يعيد تفصيل الكلمات كلها ، وينتهي العمل ليصعك في حالة من الهذيان المؤلم كما لو كنت تقيس ألف مرة على أسنانك قنطرة لا تريد أن تتخذ مكانها تماماً ، وأخيراً بعد مائة مقاس تضغط على القنطرة ، وينتهي كل شيء ، (٧٣) .

هل نذهب إلى حد إقرار أولوية النغم والصيغة لدرجة تصبح معها القصيدة ذات معنى معين يكون على هوى القارىء؟ هذا رأى فاليرى ، وهو يقول فى هذا : « إنه لا يوجد للنص معنى حقيقى ، ويقول فى مجال آخر : « إن لآليات شعرى المعنى الذى يفسره بها أى فرد . أما المعنى الذى أعطيه أنا لها فهو لا يتفق إلا ورأى أنا . . . ومن الخطأ أن نعتقد أن للقصيدة معنى حقيقيا يتفق ضروريا وفكرة المؤلف ، إذ أن هذا يتعارض وطبيعة الشعر ، بل إن هذا هو ما يقتله . والواقع إذن أنه بينما المعنى الوحيد أمر ضرورى فى النثر ، تكون الصيغة الوحيدة هى الحقيقة التى تنتظم بنفسها وتعيش فى الشعر ... إنها النغم والوزن ... إنها تلك المقاربات الجسدية للكلمات وتأثيراتها الاستنباطية أو آثارها المتبادلة التى تسيطر على حساب خاصيتها من حيث إنها تستهلك بنفسها ويختفى منها المعنى المحدد المؤكد . وينتج عن هذا أن يتمتع القارىء بحرية كبيرة جداً من حيث الأفكار ، حرية تشبه تلك التى نجد لها عند المستمع إلى الموسيقى ولو أنها أقل منها اتساعاً » (٧٤) .

ولا شك أننا لانجد فى القصيدة — إلى حد كبير — إلا ما يأتى فيها . ولا شك أيضاً أن الفنان الذى ألفها أراد أن يكون صانعها أكثر من أن يكون قائلاً لما فيها . ومن الصحيح أيضاً أنه كلما اقترب المؤلف من الشعر الخالص ، ازدادت لدى القارىء نسبة تباين التفسير فى هامش كبير . لكن لماذا كان هذا الهامش « أقل اتساعاً ، منه فى الموسيقى إذا لم يكن محدداً بمعنى موضوعى مهما يكن هذا المعنى غامضاً ؟ وهل يستطيع الشاعر أن يستخدم الكلمات دون أن يقول شيئاً ، ودون أن يعبر عن نفسه قليلاً أو كثيراً ؟ إن فاليرى يعترف بهذا بطريق غير مباشر حين يمتدح أحد شراح قصيدة « الجبانة البحرية » ، لأنه — أى الشارح — « أشار إلى تكرار الألفاظ التى تكشف عن الاتجاهات وعن المميزات العقلية المعينة » (٧٥) أليست الاتجاهات المذكورة فى القصيدة أساسها « المعنى الحقيقى للنص » ؟ هذا ، وسوف نبهت رأى جيد بنفس التحفظ الذى اتخذناه إزاء فاليرى

الذى يقول إن سيطرة الصيغة والنغم في فنون اللغة كبيرة لدرجة أنها هي التي تحدد المعنى وعمق الفكرة : « لاشك أن من التناقض أن تقول إنه كان في الإمكان أن يغير راسين طبيعة أخلاق شخصية فيدر إذا كان جمال بيت الشعر قد تطلب هذا . لكن الذى نستطيع قوله دون مبالغة هو أن نظم بيت الشعر نفسه قد أوحى ، بل وأمل على راسين بعضا من الملاحظات . وأكثرها أصالة وجرأة » (٧٦) . وفي مجال آخر يتحدث جيد عن راسين أيضا فيقول : « ربما كانت هناك بعض ضروريات جمالية أرغمتها على وضع أشد ملاحظاته السيكولوجية جرأة وأكثرها حقيقة » (٧٧) . أما في رأيه هو — أى جيد — فإن « العدد هو الذى يسيطر على جملة ، بل ويكاد يلبسها عليه . . . إن كل هذا يهمنى قدر ما تهمنى الفكرة نفسها » (٧٨) . كم كان جيد على حق . إن « كل هذا » الذى يقوله يكاد ينفصل عن أشد الأفكار وضوحا ، لكن هذا لا ينطبق على هذه الفكرة التي يجلبها ، أو لا يعرفها الكاتب نفسه جيدا ، لأنه يدخل فينا كل ما يريد عن طريق سحر غنائى . . . ولذا فهو يجد أن المعنى حقيقى في الوقت الذى يبحث فيه عن الصيغة فحسب . فإذا كان الأديب خاضعا لما تتطلبه الأعداد فإنه يسير في منحدر نفسه هو . أليست شخصيات جيروم وآليسا وميشيل وادوارد ولا فكاديو قد صورت كما فهمها جيد نفسه دون غيره ؟ ألسنا نلاحظ أن أعماله تتصف أولا بهذه « الاتجاهات والتكرار المتميز للعقلية الخاصة به هو وبكل ما في أعماله هذه من وضوح نحتاج إليه ، وبوجه خاص في الأسلوب » ؟

جمال غير نقى

هل يجوز إذاً أن تكون القصيدة خالية تماما من المعنى ؟ من العسير أن نتصور هذا ، لكن ما من شك في صحة ما قاله ماللارميه يوما لديجا من أن « الأفكار ليست هي التي تصنع الشعر ، بل إن الذى يصنعها هو الكلمات » (٧٩) ، وإذا لم يكن من طبيعة الكلمات أن تغنى فإنه لن يكون هناك

شعر . فالكلمات تتخذ الأفكار عربة تمتطئها ، وكما قال كلوديل : « إن اللغة تجميع لكلمات يضمها تركيب الجملة من أجل التعبير عن المعنى » (٨٠) ومادام الشاعر يستخدم لغة البشر فإنه مرغم على احترامها ، حتى ولو كان يريد أن يتعدها ، ولا بد لشعره من أن يعنى شيئا ، مهما يكن هذا الشيء غامضا أو ضئيلا ... لكنه إن لم يتمكن من القضاء قدر استطاعته على هذا الغموض فإنه لن يستطيع التأثير في النفس العميقة ، ولن يتمكن من أن يرضى القلب والعقل . ولا شك أن في هذا عناصر « غير نقية » ، لكنها رغم ذلك تساعد على إيجاد الأثر الشامل الذي تتولد منه الاهتزازات الجمالية .

فلنوافق إذاً منذ الآن على أن الشعر كما نراه في أعمال الشعراء لن يكون نقيا نقاء مطلقاً . وإذا كنا قد حاولنا أن نستخلص من مقطوعة شعرية أو نثرية جميلة ما هو شعري وما هو غير شعري ، فإننا فعلنا هذا من قبيل التجريد وبواسطة التحليل الذهني الذي لن يستطيع عزل موضوع بحثه إن صح هذا التعبير . ولن يعارض أشد أنصار النقاء الشعري تشددا هذه الطريقة ؛ إذ أن فاليري يوافق على « أن موضوع القصيدة غريب عنها قدر غرابة الشخص عن اسمه ... وعلى أن بناء قصيدة شعرية بناء شعريا خالصا أمر مستحيل » (٨١) .

إن الشاعر يرمى إلى هذا الحد الأقصى من النقاء ، ويقترب منه كثيراً أو قليلاً ، ويمسه لحظة قصيرة ، ولكنه لن يستطيع البقاء فيه ... « فما من شيء نقي خالص يمكن أن يتعايش مع ظروف الحياة ... إن الفضاء المطلق ، وأدنى درجة للحرارة ، شيطان لا يمكن الوصول إليهما . . . وكذلك نقول إن النقاء المطلق للفن يطالب أولئك الذين يريدون ممارسته بجمود مضنية طويلة تتمص كل المتعة الطبيعية التي يفترض أن يشعروا بها كشعراء ولا يترك لهم في نهاية الأمر إلا غرورا يجعلهم يعتقدون أن من المستحيل أن

يكونوا راضين» (٨٢). ومؤلف «الإلهة بارك الشابة» (فاليري)، يعرف عن هذه الحقيقة الشيء الكثير، وهو الذي كان يحلم طول حياته بكتابة القصائد «على أساس الشروط الخاصة للصيغة وحدها» (٨٣). إلا أن هذا لم يكن — من حسن الحظ — بالنسبة له ولنا إلا حليماً.

ويوافقنا بريمون على هذا الرأي : «إننا لم نعد نقول إن في القصيدة تصويراً حياً أو أفكاراً أو عواطف نبيلة، وإن فيها هذا وذاك، وبوجه خاص ما لا يوصف وما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا وذاك» (٨٤) ... فبدلاً من أن يستبعد الشعر الحديث العادي، تجده يحتاج إليه باعتباره سنداً لاغنى عنه، إذ لا بد دائماً للحديث أن يتضمن روح الأغنية، لأنه بدون ذلك لا تكون لدينا قصيدة شعرية. ولا بد أيضاً أن تفرض الأغنية لونها على الحديث، وإلا بقينا في إطار النثر» (٨٥) وهكذا «تتلاقى الكلمات كلها وظيفتها العادية من أول بيت إلى آخر بيت، فتعبر وتوحى وترجم مختلف عناصر الحديث» (٨٦). غير أنه من الضروري — لكي يكون هناك شعر — أن «تلحق» كلمات النثر بالأغنية. وإن القيمة الكبرى لراسين ترجع إلى أنه تمسك بهذا دائماً دون تراجع. «إنك في نفس الآن شاعر ومسرحي لديك النقاء وغير النقاء، عنصران يتنافسان في طاعتك ... تصبح لك قواعد المسرحية قائمة : إلى الأمام إلى الأمام ... أسرع أسرع إلى نهاية المأساة ... بدلاً من أن يدعوك الشعر وحده إلى التحليق دون أن تتحرك ... مارث وماري ... العمل والتأمل ... الحديث والتغنى ... برنامج مستحيل إن لم يكن مستحيلاً سخيفاً ... ولقد عرف راسين رغم ذلك أن يحققه وهو يلعب مسرحياته ...» (٨٧).

بل هناك أكثر من ذلك. إن جمال بيت الشعر أو الجملة ينحصر قبل كل شيء في هذه الموسيقى الخاصة التي حاولنا تعريفها ... لكن هذه الموسيقى

ترتبط ارتباطاً متيناً بمعناها ، وإذا لم يكن هناك معنى على الإطلاق فلن تكون هناك موسيقى . هذا هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن نقف موقف المعارضة منه لدى بريمن ، الشيء الذى أخطأت فيه نظريته المعادية « للعقلية » العدية فى الشعر . « يلوح لنا فى غالب الأحيان أن قصيدة ما قد تظل موسيقية إن نحن نجحنا فى أن نصرف النظر كلية عن المعنى ، ودليلنا على هذا أننا نجد أحياناً فى بعض أبيات الشعر ذات المغزى العميق لذة موسيقية حية جداً . فالواقع أن المعنى هو الذى يساند الرنين دون أن نلاحظ ذلك ، لأنه عادى لا يمكن أن نلاحظه لذاته وفى ذاته ، ولأن الرنين نفسه يمتص المعنى فى الأماكن التى نقف فيها عند قراءة الشعر . . . فلنقم بتجربة أكثر إخلاصاً ولنحاول القيام بنفس التجربة بلغة لا نفهمها ولنستمع لقراءة مجموعة من أبيات الشعر ذات الموسيقى الخاصة بالنسبة لأذان أهل هذه اللغة ، نجد أن احساسنا بالعروض قد تأثر ، ولو أننا لن نرى فى هذا إلا نوعاً من المارومونية البدائية ... وبعد قليل من الوقت نجد أننا قد بدأنا نشعر بالملل ، (٨٨) . فلاشك أن للكلمات قيمة موسيقية خاصة بها ، ومستقلة عن معناها ، إلا أن الكلمات المعزولة وحدها أو التى لا ترتبط بعضها ببعض كما لو كانت مستخرجة من حقبة ، (٨٩) لا يمكن أن تصنع قصيدة ، وإذا أدججت فى بيت الشعر أو فى الجملة أو فى القصيدة فإنها لا تبرر هذه القيمة إلا بفضل العلاقات بينها داخل الجملة ، وبفضل معناها الذى يكون قد ظهر ولو مبدئياً . . . ذلك المعنى الذى لا يمكن للغة دونه إلا أن تكون ضوضاء مختلطة .

هنا نعود لشرح الحقيقة التى سبق أن تحدثنا عنها ، ونقصد صور المجاز والتشبيه بالأسلوب ، كتكرار نفس النغم بالحرف الساكن أو المتحرك . فأحياناً لا تصيب هذه الصور هدفها ، وبدلاً من أن تبعث اللذة الشعرية ، نشعرنا بخرق الشاعر . ذلك أن « موسيقى الشعر التى تستند إلى ارتفاع

الصوت وانخفاضه لا يمكن إدراكها كما هي إلا إذا كانت الفكرة قابلة لقبولها ، ونقصد بالفكرة طبعا كل ما هو واضح ومستتر . . لا يمكن إدراكها إلا إذا كانت الارتفاعات والانخفاضات هذه عاملا مساعدا على الرمز إلى هذه الموسيقى .

انظر إلى البيت التالي لـ هـ و جـ و :

كانت هبات ريح الليل تسبح فوق جالجا

وكان فيكتور هـ و جـ و قد كتب :

كانت هبة ريح مبعثرة فوق جالجا

ولكنه غير الصيغة لتصبح كما هي في البيت الأول ، لأنه — ولا شك — أراد أن يتجنب أربع مقاطع مغلقة تنطق من بين الأسنان (انظر البيت بالفرنسية ص ٢٣٠ في الأصل) ولكنه بحث عن طريقة أخرى تتكرر فيها الحروف المعبرة لطقا وتمكن من أن يجد الكلمات التي تحوى هذه الحروف بحيث تتفق تماما والفكرة ، بل والقصيدة . وإذا كان قد أراد أن يتجنب المقاطع التي تنطق من بين الأسنان ، فذلك لأن وجودها لم يكن ضروريا للمعنى ولم تكن له قيمة تعبيرية ما ، (٩٠) .

ولقد سبق أبولنيير أكثر المحدثين جرأة في محاولاتهم ، حيث فكر في طريقة الإفادة نظامياً من الأصوات كما يفاد نظامياً من الأقوال . وأراد « تسير الشعر آليا كما يسير العالم آليا » (٩١) . ولو أنه يعترف بأن ليس لهذا الفن الجديد علاقة بالشعر ، لأن الشعر يحتاج ولو إلى حد أدنى من المعنى المنطقي . وهو يقول في هذا المجال : « إنى لا أفهم تماما أن تتكون القصيدة من نغمات تقلد صوتا لا يمكن ربطه بأى معنى شاعرى أو تراجيدى أو عاطفى ، وإذا كان هناك من الشعراء من ينصرفون إلى هذا ، فلا ينبغي

أن نعتبر عملهم هذا أكثر من تدريب ، أو نوع من رسم تقريري
لنغمات مكتوبة ينوون وضعها في أعمالهم ... وما لكلمات مثل « برى كى كى
كواكس » التى تقلد صوت الضفادع كما وضعها أرسطوفان شيء له قيمة إن
هو انفصل عن الكلام الموضوع فيه ، حيث يتخذ معناه الهزلى أو الساخر.
وكذا نغمة « إى إى إى إى » الممدودة التى يكررها فرانسيس جام فى سطر
كامل ليحبر عن صوت عصفور ... إنها نغمة تعبيرية لا قيمة لها وحدها ،
ولكنها تتخذ معنى الهوى الخيالى الذى يريد الشاعر أن يحدده ، (٩٢) .

وهكذا يختلف الشعر عن فن التصوير ، لأن الألوان والأشكال أقل
خضوعاً لضرورة تقليد ما فى الطبيعة ، من خضوع الموسيقى اللفظية
لضرورات اللغة ... ولأن المصور يستطيع التخلص من تصوير الشيء
أسهل من تخلص الشاعر من المعنى . وانعدام المعنى فى الشعر انعداماً كلياً
لن يكون إلا كحدث عارض شاذ ... إى لا أنسى أن فنانى اللغة طاملاً
عملوا على تشويه الكلمات أو على اختراع تعبيرات اختراعاً كاملاً . ولقد
أبدع رابليه فى ذلك أيما إبداع حيث أطلق على « الصحون » المقدمة فى حفل
عشاء « السيدات - المضيفات » أسماء لم يسمع عنها من قبل . وفعل كل
من جيمس جويس ولويس كارول ، وفى عصر قريب منا . ل. فارغ نفس .
الشيء ... كما فعل هنرى ميشو حين أخذ يصف معركة بين رجلين واختار
لهذه المعركة ألفاظاً مكنته من اتباع تنفيذية شاعرية جديدة ، ولو أنه من
الجائز الاعتقاد أن ميشو يبالغ فى استعمال هذه الطريقة ... غير أنه ،
بالإضافة إلى ذلك ، توحى التعابير لنا أحياناً بألفاظ تعودناها ، فهى مهما تكن ،
ألفاظ يوضحها سياق النص نوعاً ، ويساعد على هذا أن المؤلف يبنى جملته
بناء منطقياً يسمح لنا بفهم ما يريد أن يقول ... أما أن توضع كلمات كما
لو كانت « مرشوشة » ومتفرقة على شكل مقاطع رنانة لا يربطها أو يساندها .

أى معنى ، فهذا ما لا يقبل . خذ مثال ذلك ما كتبه ايزيدور ايزو .
مؤسس مدرسة « الحرفية » .

Bidilingi tingi — tingi,

Vingilingi , clingi, clingi—dingi

You ! *

... وفي القصيدة التي أسماها « أوركسترا السبت للعقول الجهنمية في
اليل صيف خائق » ... هل يفهم من هذا شيء ؟ إن وجود الشعر يفترض
وجود اللغة ، وحيث لا توجد لغة لا يوجد شعر (٩٣) .

وفي هذا يقول كلوديل : « إن للكلام المكتوب هدفين ، فإما أننا
نريد أن نوجد في عقل القارئ حالة من المعرفة، وإما أن نخلق لديه حالة
من السرور » (٩٤) . والشاعر يرمى بوجه خاص إلى إيجاد حالة السرور
هذه ، ولو أن التجربة والتفكير في اللغة يقنعاننا بأن حالة السرور لا يمكن
أن تتم إلا من خلال حالة معينة من المعرفة . ولقد ذكر فاليري نفسه :
« إن أعظم الأعمال المنظومة وأكثرها موضوعا للإعجاب هي تلك التي
تلتقي عند وصولها إلينا للنواحي التعليمية أو التاريخية . فقصاد مثل « عن
أشياء الطبيعة، ودالجورجيات، ودالاباذة، والمهزلة الإلهية، كلها تستعير جزءاً
من مادتها وأهميتها من أفسار كان يمكن لأشد أنواع الشعر جهوداً أن
يتقبلها » (٩٥) وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن صفتها التعليمية هي أصل
جمالها ، أو أنه لا يوجد للشعر مذهب آخر غير هذا ، بل إن هذا يعني أنه
يتعين على الشاعر دائماً وتبعاً لموهبته « أن يشكل لوحة مفهومة وجميلة في
نفس الوقت من كل هذه الأشباح الرنانة، التي تضعها السكامة تحت تصرفه » (٩٦)

* هذه الأيات يستحيل ترجمتها لأنها مكونة من كلمات لا وجود لها (انظر ص ٢٣٢)
(المترجم) .

والتي « تسمح له بالجمع بين الرنين والمعاني » (١٩٧) .

فالواقع أن أجمل قصائد الشعر يضم أغنية لها جسد، ومعنى له روح . جسد وروح يرتبطان دون عنف يحدث بينهما ، بل إن الاثنين يتعاونان فيما بينهما كما لو لم تكن الفكرة تتوقع غير تلك الصيغة ذات الرنين والصدى ... صيغة موزونة يتم التعبير عنها في حرية ... وكما لو لم يكن الجسد يتدع أفكاراً ولا يتبع خطأ مرسوماً بناء على احتياجاته الأولية .. إن النجاح الذي يحصل عليه الشاعر من هذا الربط بين الجسد والروح نادر، وهو الذي يكون دائماً موضوع الإعجاب قبل كل شيء ... والمعروف أن هناك طريقتين تؤديان إلى عدم التوصل إلى ذلك النجاح ، أولها عدم التعبير عن المعنى ، وثانيهما عدم صبغ القصيدة بصبغة الأغنية ، (٩٨) .

والحقيقة أن الأغنية لا تكفي بأن يكون لها جسد، فهي تحرك مشاعر النفس العميقة ، الأمر الذي تختفي بدونه الذة . غير أن معنى يدت الشعر أو القصيدة يتضمن قوى محسوسة وقوة عاطفية وأخرى عقلية لا يمكن أن تظهر كلها من السكون إن شاء الشاعر أن يملأ بها النفس والرأس والقلب والجسم ومن الضروري أن تعمل هذه القوى على إطلاق حرية التنفس للتغنى بها . . . وهاك أنيموس يصطحب آنيما . . .

ابنة مينوس وبازيفاي

وتندوق جمالها حتى دون أن نعرف من هو مينوس ومن تكون بازيفاي . وهل تذكر أنك إن عرفت من هما فإن الرعب المقدس يغمرك حين تعلم أصل أسرة فيدر وحين يزداد إعجابك ؟ وعندما أتغنى بهذا :

لكن جواهر مملكة تدمر (*) القديمة قد فقدت
والمعاندن المجهولة ولآلىء البحر . . .

(*) مملكة تدمر العربية القديمة التي قاومت الدولة الرومانية واشتهرت بثرائها وكانت ملكتها المشهورة اسمها الزباء ، ويسمى الفرنجة هذه المملكة بالميرا .

عندما أتغنى بهذا ، أجد المقاطع وقد أخذت بلبي ازدواجا ، أى بفضل استدعاء ذكرى الماضى البعيد والحضارات المدفونة وكنوز الأساطير التى ابتلعها البحار إلى غير رجعة ... لهذا تجد الحساسية وقد أصابتها تحولات تمارس علينا أثرا رجعيا عن طريق القصائد القديمة ... ويقترح فاليرى بيتا كهذا :

فى الشرق المقفر ماذا أصبح عليه سأمى ...

... يقترحه كمثل يبين هذه الحقيقة ... مثل مأخوذ من راسين ... ورأسين الذى لم يتصور عندما كتبه أنه يريد تصوير شيء آخر غير حبيب فقد أمله . لكن التوافق الجليل بين هذه الألفاظ وقد انتقلت لتعبر الزمن من القرن السابع عشر إلى التاسع عشر ، يجد نفسه وقد ازداد قوة ورنينا فوق العادة فى الشعر الرومانتيكى ، واصطبغ بصبغة عصرنا هذا واختلط اختلاطا يدعو للدهشة بأجمل أبيات بودلير (التى سبق لنا ذكرها قبلها مباشرة) ... إن هذا « الشرق » والشرق « المقفر » بالذات ... وذلك « السأم » ، وقد اجتمعا أيام حكم لويس السادس عشر قد اتخذا معنى لا حدود له بفضل قرن آخر لا يستطيع فهمها إلا فى ضوء لونه هو ، (٩٩) .

كان من الضرورى أن نبين هذا التمييز بين النقى وغير النقى حتى لا نترك ما يوضح جوهر الشعر دون شرح واضح ... وليس من التناقض إلا أن تؤكد أن النقاء يتعاون مع اللانقاء لى يخرج علينا بلذة مركبة نستطيع فيها أن نفصل — كما يفعل كلوديل — بين عدة عناصر ... فهناك كلوديل يقول : « إن هذه اللذة ذات طبيعة مزدوجة ، فإما أنها تنتج عن الطبيعة الذاتية للمادة المستخدمة ، أى إما من الرنين الخاص للغة ، وإما من الربط بين مختلف نواحي الرنين . وإما من الخط الموسيقى للجملة ، وإما من المعانى الواضحة أو المستترة فى كل مجموعة من الألفاظ

طبقا للترتيب الذى اتبع فيها ، ولأما من النظام ، ذلك النظام الذى أسميه .
الحجم الثالث ، أى التقدم أو التأخر الذى يقدم لنا الشاعر بهذه المعاني —
والنوع الثانى من اللذة يتولد من الموضوع الذى يراه الشاعر فى نفسه . ومن
الحركة المشاعرية التى تحدد تحريكه لفنه ، والذى يحاول مشاركتنا فيه .
بوسائل تناسبنا ، ولنقل مثلا الحركة المشاعرية الناتجة عن الحب والشفقة
والموت والثل ... وهكذا

وبتعبير يكاد يطابق هذا نقول : « إن اللذة تتولد من التقارب ، من
التلامس والخلط ، وعن طريق معان توضع فى موضع « الاهتزاز » .
(هكذا) وعن طريق أفكار تنتمى إلى مختلف المجالات بحيث نشعر
بشعور يمتد بنا نحو السعادة وينفذ إلى قوانا نفاذاً يكاد يكون إلهيا . . .
ولنأخذ هنا مثلا ، نصا مشهورا من فرجيل :

بالحب وبسكون القمر . . .

فى هذا المثل (وهو مكتوب باللاتينية) يكون لدينا إدراك بالضوء .
وإدراك بالفضاء وإدراك سمعى ، وكلها تسبق إدراكا معنويا هو إدراك
الهدوء الذى ترسل به السماء للأرض ، (١٠٠) ... إدراك معنوى لعللاقة
له طبعها بالفكرة المجردة للهدوء ، يفرض نفسه على نفوسنا قبل أن نفهمه .
عقلا ولم يكن من الممكن بكلمات أخرى أن ينتج كما نراه فى ذلك البيت .
وبما فيه من غموض ... هو فى الواقع السر الشعري نفسه .

الفصل الثالث الموسيقى والعاطفة

الموسيقى أشد الفنون تأثيراً في النفس وأشدّها تمرداً على التحليل، فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الملموسات، ولا لعالم اللغة... ولهذا يجري تشبيهها — كما رأينا — بهذا الشيء الذي لا يمكن التعبير عنه في الشعر وفن التصوير، باعتبار أن تناسق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط يمتان بالقرابة لتناسق النغمات... ويؤكد ميكل انجلو أن من الضروري أن يكون فن التصوير السليم «موسيقى وميلوديا» (١)... ولنذكر أيضاً أن ديلاكروا يذكرنا «بالجزء الموسيقي» من اللوحة، وأن الشعر، من جانبه «يمس الموسيقى» كما يقول بودلير... أما فن البناء، فما نعتقد أنه يخضع لنفس الجاذبية الموسيقية... ولو أن فاليري يميز في كتابه «أوبالينوس» بين تلك الآثار المهيمنة التي تتكلم، وتلك التي تغني (٢).

معنى هذا إذاً أن الكشف عن سر الموسيقى يعني التوصل إلى سر الفنون الأخرى... لكن يقال لنا إن من السهل أن نكشف عن سر الموسيقى باعتبارها فناً يهز المشاعر في قوة... ولأنها هي اللغة المثلى للعاطفة، ولأن هدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس... هذا هو — على الأقل — رأى عام نجده لدى عدد من متعصي الحب للموسيقى ومن الفلاسفة، والألمان منهم على وجه الخصوص... إذ يقول لنا كل من كانط وفيخته وهيجل وشوبنهاور كل بوسيلته وبتباين بينهم، في كتبهم الأيديولوجية أن وظيفة الموسيقى هي التعبير عن أعماق الحياة العاطفية.

ولا نخال الموسيقيين أنفسهم، حتى من لم يكن رومانتيكياً، يعارضون

هذا الرأي ، فقد كتب «رامو» نظرية كاملة يتحدث فيها عن تقليد الموسيقى للعواطف . ومن بين المحدثين هناك دوبارك الذى يقول : «لأنه مامن فن يستطيع كما تستطيع الموسيقى أن يعبر عن المشاعر الكبرى التى تهز النفس الإنسانية، وهى نفس المشاعر التى نجدها فى كل العصور، وفى كل البلاد مهما كان اللباس الذى تلبس به الموسيقى» (٣) .

تنوع الموسيقى

مع ذلك فالمشكلة من أعقد المشكلات . إننا نقدر رأى دوبارك ورامو، مادنا قد ذكرناهما . لكنهما — بالإضافة إلى أنهما ، دون أن نمسهما بصفتهما كوسيقيين ، يشاركان فى الأخطاء الشائعة — يفكران فى الأنواع الموسيقية التى مارساها، هذا ما نعتقد، ونقصد الأوبرا والميلوديا ذات الأغنية، وهما نوعان مختلطان يؤديان لتباين التفسير ، وبالتالى لا يساعدان تماما على توضيح الظاهرة الموسيقية .

فالواقع أن القول بأن الموسيقى تتبع من القلب وتذهب إلى القلب كما يقول بتهوفن ، قول يبسط نوايا الموسيقيين لدرجة غريبة ويقلل لدرجة مبالغ فيها تنوع أعمالهم الموسيقية . . . فقد كانت هناك دائما موسيقى معينة، منحطة بالنسبة لغيرها ، هدفها الترويح ومصاحبة الملذات الاجتماعية وتزيين الحياة . ومن أهم الأمثلة فى هذا «الرقصات» Les Danceries لكلود جيرفان، وباليه البلاط فى عهد لويس الثالث عشر وسيمفونيات لالاند التى كان يجرى عزفها خلال عشاء الملك الشمس ، لويس الرابع عشر . . .

من جهة أخرى نقول إنه عندما يريد الموسيقيون التعبير عن شيء فإنهم ينجحون نحو العالم الخارجى بدرجة ربما لا تقل عن اتجاههم نحو العالم الداخلى ... فعازفو الموسيقى على الآلات المتعددة الوظائف فى عصر

النهضة كانوا يعملون على تقليد الطبيعة وسرد القصص . . . ولقد كتب الموسيقى جانكان « أغنية الطيور » ، « ثرثرة النساء » ، و « معركة مارنيان » ، كما أن عازفي بيانو الكلافتان في القرن الثامن عشر كذلك كانوا على درجة كبيرة مصورين صوروا الطبيعة والإنسان وغيرهما . . . و « صفور الكوكو » ، أشهر أعمال الموسيقى دكان . . . كما يقدم لنا رامو « الدجاجة » ، و « الخجول » ، و « المنتصرة » . . . و « العلاقات ذوات العين الواحدة » . وحتى باخ وموزار بنفسيهما كانا يمضيان وقتيهما أحياناً واستثناء في هذا النوع من الموسيقى . ولقد قال موزار : « أردت أن أؤلف دوراً هادئاً » آدانت ، من واقع طبيعة الأنسة روز تماماً . . . هذه هي الحقيقة . . . وهذه هي الآدانت ، وها هو أى الأنسة كانايش ، (٤) .

وقد أسى ديبوسى اثنين من مؤلفاته للبيانو بعد أن انتهت موجة الرومانتيكية وعاد هو إلى التقليد القديم . . . أسماها « صور » ، و « صور مطبوعة » . . . ويتذكر « أمسية في غرناطة » ، و « حدائق تحت المطر » ، و « أسماك ذهبية » ، في حين يصنع رافيل بالموسيقى قصصاً مثل « أمى الأوزة » ، و « قصص طبيعية » ، التى كان قد كتبها جولرينار . نحن إذأ إزاء حقيقة موسيقية ثابتة ، ومنعود إليها بلا شك . هذه الحقيقة هي أن التقليد والسرد بالموسيقى لا يلعبان هنا دورهما إلا في نقطة البدء وبصفتيهما وسيلة ، وعلى الأكثر لوحة فارغة ينسج عليها الدور . . . وهما — أى التقليد والسرد — يثبتان على الأقل أنه بما لاغنى عنه في الموسيقى التعبير عن العواطف حتى تكون الموسيقى موسيقى بالمعنى الصحيح .

وإلى جانب الموسيقى الوصفية توجد « الموسيقى الخالصة » ، وتسمى بهذه التسمية ، لأنها لا تدعى التعبير عن عاطفة أو عقيدة أو تقليد للطبيعة . ولا تريد إلا أن تكون موسيقى فحسب ، بحيث لا يحمل العمل الموسيقى الذى

يخضع لها عنوانا ما . اللهم إلا اسم النوع . كأن يكون « مقدمة » أو « لحناً » أو « متفرقات » أو سوناتا أو سيمفونية أو كونشرتو أو ثلاثيا أو رباعيا أو خماسيا . . . على ألا يكون فيه أى ذكر لشيء إلا « للتميز » الذى يحدد أجزاءه مثل الأليجرو وبرستو ولنتو وأداجيو وأندانت الخ . . . خذ مثلا عفويا صفحة من مؤلفات باخ أو جوزيف هايدن أو سكارلاتى أو موزار . واسأل نفسك : ماذا تعنى هذه الصفحة ؟ وما هى العاطفة المحددة التى يمكن وصفها أو تسميتها والتى تعبر عنها هذه الصفحة ؟ لاشيء . . .

المؤكد بوجه عام أن الأليجرو توحى لنا بشيء من الرشاقة ، وأن الأندانت (الموسيقى الهادئة) توحى بالرزانة والجدية والعظمة ، ويمكن أن يقال إن الحزن والحنان والألم القاسى ، كلها تشوب الأداجيو . . . لكن هذه الانطباعات التى يوحى بها كل نوع تظل غامضة وتظل قابلة للتباين والاختلاف باختلاف الأفراد لدرجة يمكن أن نقول معها إن نفس المؤلف الموسيقى يمكن أن يوحى بالمرح لهذا الشخص وبالجدية أو الحزن لذلك الشخص الآخر . . . ثم لأنه لا يوجد تطابق ، بل إن الموجود هو التجانس أو التشابه بين العواطف العادية لجميع الناس والعواطف تثيرها الموسيقى . لكن ليس الأمر هنا بأى حال من الأحوال أمر ردود الفعل المعروفة للحساسية ، تلك ردود الفعل التى تقابل مواقف هى بعينها معروفة أو محدودة ، والتى تسمى العواطف . فالسرور الذى يطبعنا به دور الأليجرو يختلف كل الاختلاف عن السرور الذى يطبعنا به حدث سعيد . والحزن الناجم عن الأداجيو لا موضوع له ولا سبب ، ولذا فهو لا يشبه إلا من بعيد ذلك الحزن الذى نشعر به إزاء مرور الزمن بسرعة أو تفاهة البشر . والألم الذى تصبه علينا الموسيقى لا يختلط إلا قليلا جدا بالألام الأخرى ، لدرجة أن الألم الناجم عن الموسيقى يملؤنا بسعادة عجيبة .

فالموسيقى إما أن تكون تعبيرية وإما غير تعبيرية . ونحن واثقون من

هذا . لكن عم تعبر الموسيقى التعبيرية ؟ إن الرومانتيكية قد أضفت على هذه المشكلة غموضاً كبيراً، وعملت على إيجاد خلط في العقول وتوجيهها في اتجاه مؤسف . فالواقع أن الموسيقى منذ يتهوفن قد أصبحت بمثابة سر يسره به الموسيقى المستمعيه ، وصيحة للروح تجد صداها في روح أخرى . وبهذا يأخذ العمل الموسيقي على عاتقه مهمة « فوق موسيقية » تسمى اباسيوناتو (أو التعبير عن العاطفة) أو آجيتاتو (التعبير عن الثورة) أو — فوريوزو (التعبير عن الغضب) . وهي بذلك تحمل عنواناً وتحيط نفسها بحواش ، الأمر فيها أمر عشاق وأزمات داخلية وعواطف وشموس غاربة .

لكن هل تزيد هذه الشروح شيئاً نفهم منه ما هي الموسيقى ... ؟ وهل تساعد على فهمها فهماً واسعاً ... ؟ في أغلب الحالات .. لا ... وهل دور « الباتيتك » (مثير الشجن) أكثر تحريكاً للعواطف من هذه السوناتا أو تلك ؟ إن الباتيتك المسماة « فسيلة رقم ١٠٦ » ، مثلاً ، لا يرمز لها إلا بالرقم المسلسل في مجموع ما أنتجه مؤلفها ... فهل معنى ذلك أنى فقدت شيئاً كان يجب على أن أعرفه عن هذه المقطوعة ؟ وهل فقدت الكثير لأنى أجهل أن السيمفونية الثالثة تسمى « البطولة » ؟ وهل عدت تذوق السيمفونية الخامسة تذوقاً كاملاً ، لأنى لم أعرف أن التوافقات الرئيسية فيها تمثل في ذهن يتهوفن ضربات القدر وهو يدق على الباب ... ؟

هناك أكثر من ذلك ... أن هذه العناوين وتلك الشروح غالباً ما تكون مصحوبة بمساوئ ، لأنها توجه انتباه السامع نحو سيكولوجية الفنان ، ونحو الدوافع والظروف التي سيطرت عليه خلال تأليف المقطوعة وبذلك تجدها تحول انتباهه — أى السامع — عن جوهر الشيء ، أقصد الموسيقى نفسها . إن « البطولة » سيمفونية جميلة قبل كل شيء . وقد نخطئ

الطريق إن نحن بحثنا في المقطوعة المذكورة عن «البطولة» ، فهي في الواقع غير موجودة فيها بنسبة تزيد عن وجود سترة وقبعة بونابرت الذي أوحى له بها . ونفس الشيء عن السوناتا المسماة «وداع - غياب - عودة» .. لأنها لا تخرج عن كونها سوناتا عظيمة لحسب . فسكر إذاً في القوة الحركية الموجودة بها وفي التقابل بين الحركات للنغم فيها .. لكن أترك جانباً الأرشيديوق وروودولف والغزو الفرنسي ولا ترغم نفسك على الشعور بوجود هجر (كما قد يوحى به العنوان : وداع ...) وما يتبع الهجر من عذاب وألم الانتظار ثم السعادة إزاء العودة ... لا ترغم نفسك فكل هذا موجود في المقطوعة ..

إن الأدب الشعري العاطفي الذي يضاف على الأعمال الرومانسية الكبرى صبغة من الظلام والغموض لا ينبع غالباً من موسيقاه ، بل من مجذبه الذين لم يكونوا أذكاء ، الذين لم يربدوا يوماً الاقتناع بأن الموسيقى لا تتحدث إلا عن الموسيقى ، فمنهم من « يبحث عن المقطوعة من خلال عنوانها ، وإن لزم الأمر يفرض عليها عنواناً ما لأسباب لا تتعلق إلا بالهوى الشخصي » (٥) . إن الملاحظ أن بيتهوفن لم يكتب عنواناً إلا لاثنتين من مقطوعات السوناتا التي كتبها وعددها اثنتان وثلاثون مقطوعة . وكان العنوانان هما الأباسيوناتا ، في ضوء القمر - الفجر ، وسوناتا البيانو والكان : الربيع ... والملاحظ أن هذه العناوين ترجع أصلاً إلى المستمعين ولاعي السوناتا أنفسهم .

ولقد كان شوبان هو الفريسة الكبرى لهذه الرغبة الجنونية في وضع عنوان للمقطوعة الموسيقية ... فدون أن تتحدث عن حكاية « الكلب الكبير » المضحكة ، أو عن أسطورة « قطرة الماء » التي لا أساس لها في التاريخ (٦) ، يحسن أن تفكر في الفالس الذي يصرب البعض - ولا ندرى لم ؟ - على تسميته « وداع » الفنان شوبان . إذ لم يحدث يوماً أن لجأ

شوبان إلى عنوانه أعماله ، بل كل ما فعل هو أنه أشار إلى كل عمل من أعماله بنوع الموسيقى ، كأن قال إن هذه المقطوعة « دراسة » ، وعن تلك لإنها « مقدمة » أو « شيرزو » أو « سوناتا » الخ ... بل إنه يحتاج على المعاملة التي تعامل بها موسيقاه لدرجة يتهم معها ناشره « فيسل » بالبله والسرقة ، حيث يقول : « إنه إذا خسر من بيع مؤلفاتي ، فذلك بسبب العناوين البلهاء التي وضعها لها رغم تحذيري له من ألا يفعل ذلك » .

غموض التعبير الموسيقي

لابد أن نناقش حالات أصعب من تلك التي سبق أن تحدثنا عنها ، عندما يحين وقت ذلك ، نقصد مثلاً حالة القصيدة السيمفونية . كان سترافنسكى على حق حين قال : « إنى أعتبر الموسيقى في جوهرها غير قادرة على التعبير عن أى شيء كان ، كالعاطفة أو الموقف أو الحالة النفسية أو ظواهر الطبيعة الخ ... » فالموسيقى بصفتها هذه لا تهدف إلى ترجمة العواطف أو المشاعر أو الدوافع ... وإن هي فعلت ذلك فإن تلك الترجمة لا تأتى إلا إضافياً وجانبياً . ولعل في هذا دليلاً جديداً على غموض التعبير الموسيقي — أو — بتعبير أدق — على غموض الوسائط التي تعبر بها عن شيء ما ... ولنبحث هنا وسيلتين أو ثلاثاً من هذه الوسائل :

الوسيلة الأولى — وهي في الحقيقة التي تتضمن الوسائل الأخرى — هي الميلوديا . والميلوديا في ذاتها لا تحوى أى معنى نفسى محدد ، ولا يمكن لها أن تصطبغ بمعنى أياً كان إلا عن طريق الكلام الذى يصحبها . ومن الحقائق المؤكدة أن عدداً كبيراً من ميلوديات مختلفة بعضها عن بعض تماماً يمكن أن يعبر عن نفس النص المعين بنفس الدرجة والقوة . انظر مثلاً — دون أن تذهب إلى أبعد من ذلك — إلى موسيقى الصلوات ، تلك التي لا عدد لها والتي كتبها مؤلفون لا حصر لهم . . تجدها تكرر

نفس الشيء . بألف طريقة مختلفة . « كيرى ايليسون ... المجد لله في
الأعلى الخ » .

وعلى العكس من ذلك ، تستطيع الميلوديا أن تكون مصحوبة بأكثر
العواطف تبائنا ، بل وبأكثرها تعارضا فيما بينها . . . هكذا نراها في فن
الموسيقى الكنائسية القديم . وفي صلوات الزواج ودعوات الوفاة . . .
بل إن عازفي الآلات المتعددة الوظائف في القرن السادس عشر لم يروا
أى حرج في كتابة موسيقى الصلوات بعد استقامتها من أشعار الغزل والحب
وأغاني احتساء الخمر . ولقد استعار باخ نفسه بعض موسيقاه الدينية —
كما هو الشأن في ترانيم عيد الميلاد — من أغاني هرقل ، حيث أخذ
منها : « أنا ملك لك . . . أقبلك . . . أعانقك . . . » ثم صورها إلى :
« إلهي . . . أنا ملك لك . . . رحمتك يا إلهي . . . » كما هي الحال عنده أيضاً
حين أفاد من مقطوعة « المؤرجحة » وأخذ منها الجزء الخاص ببعث
النوم في قلب الحبيب ، والذي يقول : « نم يا حبيبي . . . » ويلاحظ في
كل هذا أن الاقتباس لم يغير شيئاً حين انتقل المعنى من هرقل إلى يسوع .

ما من داع لأن نكثر من الأمثلة ، فالطريقة شائعة . . . وهي تدل
على أنه ليس للميلوديا قيمة روحية خاصة . ألم يذكر لنا « فنان ديندي »
منذ زمن طويل أن موضوع « اللحن العائد » الذي يجرى توقيعه بنغم
« مي بي مول » الصغير على بيانو الكلافشان الهاديء « يمكن أن يترجم
أقوال أغنية « المجد لله » — هيلوليا — التي يترنم بها القسيس والمصلون في
صلاة « تاج الأشواق » . . . وينطبق هذا أيضاً على أقوال أغنيتي البرنيت
والموتيه : « يارب أنت كل شيء » لفيتوريا ، وكذا على أناشيد الغزل التي
كتبها جبريل فوريه ؟ إننا نجد نفس هذا الموضوع أيضاً في الفصل الثالث
من مقطوعة الهوجنو . . . » * (٧)

(*) الهوجنو ، ويعرفون في السكتب العربية غالباً بالهيجونوت ، هم طائفة من البروتستانت
الفرليسين وفيهم حدثت مذبحة القديس بارتليمي الشهيرة .

مثل هذه الحقيقة تفرض نفسها وتثبت وجودها في مختلف المقامات التي تشكل سلسلة «جاما» من تسلسل فترات نغمية ونصف نغمية . ولقد كان لدى اليونان ثمانى نغمات أعطوا لكل منها تقليداً خاصاً — نقصد قدرة تعبيرية تتحول لدى المستمع إلى قدرة إبداعية وحالة شاعرية خاصة . هكذا يعتبر المستمع موسيقى الدوريان الكنائسية ذات هدوء وقوة ورزاق، في حين أنه يعتبر موسيقى «الليديان» — على عكس ذلك — ذات خنوثة وشهوانية وعاطفة جنسية .

لكن إلى أى حد كانت المعنوية التي تنطوى عليها الموسيقى صحيحة ؟ وبأى درجة كانت تعتمد على الأقوال التي كانت تستخدم في التغنى بها تقليدياً على هذا المقام أو ذاك ؟ ألم يكن حكم اليونان على المارموني الأجنبي الذي لم يتعودوه بأنه رخو ، كما يحكم البعض اليوم ، على موسيقى الجاز بأنها هستيرية ؟ ما زالت هذه الفكرة قائمة اليوم و قد كانت العصور الوسطى تسمى مقام الدوريان صيغة «فريجية»، وتسمى الفريجية دوريانة ، وتسمى مقام الايتوس صيغة فريجية . . . الخ . . . وكل هذا يرجع إلى سوء القراءة إذ ذاك . . . (٨) . لقد كانت العصور الوسطى باختصار تستخدم نفس المقامات دون أن تعرف أنها تعطى نفس الأثر الذي كانت تعطيه أيام اليونان القدماء . . .

ولم ينته هذا الخلط بانتهاء العصور الوسطى ، بل دام إلى نهاية القرن السادس عشر الذي اتبع طريقة مقامات الصوت ، تلك التي اختصرت المقامات إلى مقام كبير ومقام صغير فحسب . ومن هنا بدأ ظهور الخلافات . فكم من مرة قيل لنا إن المقام الكبير يعبر عن السعادة ، وإن المقام الصغير يعبر عن الحزن ؟ لم يؤكد التاريخ هذه الفكرة أبداً ، ويكفى القول هنا أن في استطاعتنا أن نعدد المئات ، بل الآلاف من الميلوديات التي تريد التعبير عن الرشافة والخفة رغم كونها بمقام الدوريان أو الدوريان المرتفع

اليوناني (بنغم مى - لا) الذى يطلق عليه في تعبير آخر اسم مقام صغير . ويتضح هذا تماما في صلوات السبت المقدس وثر عيدى الفصح والعنصرة - وبوجه خاص في كل صلاة ذات معنى . . . كتملك التى تبدأ دائما بكلمة « تهملوا » (٩).

ويدخل في نطاق المقام الصغير أيضاً رقصات القرن السادس عشر وكلها مرح وصخب وصياح وحركة والتفافات . . . والأغاني الشعبية البقي وصلتنا من العصور القديمة ، وأشعار الأوبرا الإيطالية القديمة ، وأخيراً مقطوعات رامو للييانو الكلافشان . . . إنها من المقام الصغير غالباً . . . ولسكنها لا تظهر كما لو كانت على وتيرة واحدة من الحزن ، ولا تؤدي موسيقاها ضرورياً إلى الاثنين ، رغم أنها تعبر عن الفلسكور الغنائى على المقام الصغير ، وخاصة بعد أن أضفى عليها كل من فوريه وشابرييه وديبوسى روحاً جديدة .

هذا ولا توجد علاقة ما بين التجنيس والمرح من ناحية ، وللا توافق . والألم من ناحية أخرى . . والأمر هنا أمر تعود وتعلم ، وإذن تسمع وتقليد فاللا توافق يقوم عندما يتخلل سياق النغم نغم أو أنغام غريبة . . غير أن اللا توافق في الهارموني الكلاسيكية لا يحدث إلا بشكل عابر ، ويقصد الوصول إلى التجنيس ، أى إلى التوافق المتكامل النهائى . . أما هو بنفسه . . . يقصد اللا توافق ، فالغرض منه وقف خيال المستمع لحظة وإرغامه على الانتظار إلى أن يعود التوافق كما كان . . . ويعنى الانتظار هنا عدم رضا المستمع ، وهو في نفس الوقت يرمز إلى الألم إن كان النص أو عنوان المقطوعة يميل إلى هذا المعنى . . وبالاختصار تجدد اللا توافق بنسبة كبيرة عند سكارلاتى ، ومع ذلك فما من إنسان رأى أن موسيقاه « زينة » .

لقد كان المفروض أن يؤدي تطور الوسائل التنفيذية الموسيقية بالمحدثين إلى إضفاء بعض المرونة على مدى ارتفاع النغم . لسكن تعدد النغم

عند فاجز والعودة إلى المقامات القديمة وتأثير الأغنية الشعبية والموسيقى الأجنبية، كل هذا ساعد على إزاحة مقام «أوت» من مكانه المرقوم . والمفهوم أنه كلما فقدت قوة المقام من قدرتها على الجاذبية ، أصبح اللاتوافق أقل قيمة من حيث كونه أداة انتقال ، وهكذا تستمر قوة المقام في إيجاد الشعور بالانتظار « الذي لا يمكن تفسيره ضرورة بأنه إحدى علامات الألم » . فالنغم السابع مثلاً في القرن الثامن عشر كان مخصصاً لتمثيل الألم . أما اليوم ، فقام من إنسان يستطيع أن يقول إن هذا هو دوره اليوم .

والحقيقة أننا تعودنا للاتوافقات ، بمعنى أن الأذن تستطيع أن تتذوق ما هو حاد ، أو دقيق ، أو أصيل منها . . كما أن التوافق التام لم يعد يعبر عن السعادة ، بل إنه يعبر عن الجرد ، في حين أن اثنين من النغم التاسع المتواليين عند ديورسي يعتبران من أجمل التوافقات . والتوافق وعدم التوافق مثلهما مثل المقام الصغير والمقام الكبير ، ما يزالان في إطار الغموض . ومعناها الروحي لم يعد يرتبط بحسب بطريقة استعمالهما . أو بما يسبقهما أي : يلحقهما في الإيقاع الهارموني . بل إن معناهما هذا يتوقف على حالة معينة من الحساسية ، وهو معنى اجتماعي بقدر ما هو موسيقي .

الإصغاء إلى الموسيقى

مادامت الموسيقى كما رأينا لغة لا تعني بالضرورة شيئاً غير ذاتها ، فإن علينا أن نرى كيف نصغي لها . . . لكن يجب ألا نطلب إليها أن تنير ، أو أن توقظ أو أن تحيي لدينا سعادة الآلام والخاوف والأسف والغيرة والحقد . . وكلها تعبر عن حياتنا العامة . . وكما أن التماسك بما يعبر عنه فن التصوير قبل كل شيء . يعني عدم فهم هذا الفن . . فإن البحث قبل كل شيء عن العواطف التي قد تصورها الموسيقى يعني أنك لا تفهم الموسيقى . .

فالمشاعر التي تثيرها من نوع آخر، واللذة التي تقدمها موجودة في مكان آخر.

وكم من أناس لم يجدوا في الموسيقى إلا وسيلة للتعبير عن الحياة العاطفية، واعتقدوا أنهم يحبونها، وهم في الحقيقة يتركونها تذهب بعيداً عنهم تماماً... ومن بين مشاهير هؤلاء الناس لابد أن نذكر «ستاندال». لا شك أن حبه للموسيقى صحيح، ولقد كتب عنها صفحات صحيحة تماماً. لكن ماذا كان يقصد منها فيما عدا اللذة التي تستمتع بها الأذن؟ إنهم لا تؤرجح أحلامه وتحبي عواطفه وتبقى لديه على جو من الحماسة يعادله هو بالسعادة. إذا كانت الموسيقى تجعل الإنسان سعيداً — هكذا يقول — فهذا لأن خياله يقدم له (عند سماعها) صوراً لطيفة. ولنتصور ما هي ألطف الصور في نظر ستاندال: «الموسيقى تبعث السرور عندما تضع روحك مساء في الوضع الذي كان الحب قد وضعه فيها نهاراً... إذاً إذا كان الحب متعطلاً فإن هناك شيئاً آخر يتقدم لك في الحال. وإذا لم تكن الروح مشغولة بعاطفة ما فإن الموسيقى تبعث فيك حملاً موضوعه شيء آخر، وكان هذا الموضوع في نابولي كيفية تسليح اليونان».

وهكذا يفهم الكثيرون الموسيقى... تجعلهم يفكرون في كل شيء. عدا الموسيقى نفسها... وستاندال يحلم عندما تأتي إليه بدلاً من أن يحس بها في ذاتها... أي إن الموسيقى تلهيه عن الموسيقى... ولذا فإنه رغم تحمسه لها، ورغم قوله: «أيتها الموسيقى... يا حبي الوحيد...» يفكر دون الكثير من الألم في أن من الجائز ألا يحبها... إنه يعترف بهذا ويقول: إن أنا فقدت الخيال كله، فربما فقدت أيضاً وفي نفس الوقت ذوقى إزاء

الموسيقى . . واختصارا فهي ثانوية . . وهي فرصة للاستمتاع ، لاموضوع الاستمتاع نفسه . « فنحن لانستمتع حقيقة في الموسيقى إلا بالأحلام التي توحى لنا بها . . ولم لا يكون هناك مشير آخر غيرها ؟ قد يستطيع أى مشير آخر أن يقوم بنفس المهمة . « والموسيقى تعمل كعلامة لا كموسيقى لها قيمتها في ذاتها . . ماذا يتبقى إذا من الجمال الموسيقي ؟ الشيء القليل . . . لأن كل الجاذبية تعتمد على الخيال ، وليس للموسيقى في ذاتها موضوع حقيقي . . « لاموضوع حقيقي ؟ اعتراف غريب يصدر عن هاو ، لعلنا نتفق على هذا . . . وأخيرا ها هو ذا الاعتراف الخطير . « كل موسيقى تدعوني إلى التفكير في الموسيقى شيء تافه بالنسبة إلى ، (١٠) . هكذا كان ستاندا ل نفسه مستمعا تافها . . . لأنه ، وهو لا يعرف كيف يتحدث عن الموسيقى . يريد أن يقول إنه مغرم بها أشد الغرام . . . وهو لا يفقه فيها أكثر مما يفقه الأصم . . . « إن لهم آذاننا واسكنهم لا يسمعون ! . . . »

حساسية ؟ نعم . . لكن لا بد أن تكون قبل كل شيء حساسية موسيقية تنظمها الموسيقى وحدها ، وتكفي الموسيقى وحدها لتوفرها . وهي تتميز عن الحساسية العادية بقدر تميز موهبة الرياضيات عن « الحساب » الدقيق المفروض الذي يقوم به البخيل أو المحاسب الذي « يعرف كيف يحصى . . . » إن هناك من الناس من تجردوا من هذه الحساسية تجردا كاملا في الوقت الذي يوجد لدى الجميع القليل أو الكثير من الأحاسيس والمشاعر . . . وتتكون هذه الحساسية من القدرة على الكشف عن شئون الموسيقى وهي التي تصطبغ بالاختراع عند الموسيقي كلما تقدمت الأفكار إليه وكلما قدرها هو قدرها واحتفظ بها أو استأصلها . وهي تظهر لدى الهاوى والمؤلف الموسيقى على السواء عن طريق تذوق النغمات والخطوط والهارمونيات والحركات والأوزان والرسوم الرنانة .

إن الحساسية الموسيقية ، أو حاسة الموسيقى تأتي من القلب والعقل والخيال معاً ، باعتبار الخيال القدرة الشاعرية الإبداعية كما يراها بودلير ، لا القدرة على اصطناع الأحلام وإلقاء مناظر مؤثرة لطيفة في قلب الكائن الحي . ويقول بودلير هنا : « إن القلب يحوى الاندفاع العاطفي والإخلاص والجريمة . أما الخيال فهو وحده الذى يحوى الشعر . وحساسية القلب ليست على الإطلاق مواتية للعمل الشاعري ، بل إن من الجائز أن يكون التطرف في حسامية القلب ضاراً في هذه الحالة . وحساسية الخيال ذات طبيعة أخرى ، فهي تعرف كيف تنتقي وتحكم وتقارن وترك هذا وتعثر على ذلك الشيء ، بسرعة وتلقائياً . وهذه الحساسية التي تسمى — عادة — الذوق تستنبط قوة تجنب الشر وإيجاد الخير في مجال الشعر ، (١١) . . . وفي مجال الموسيقى أيضاً . . .

والذوق معناه التقدير ، ومعناه كذلك الاستمتاع بما يقدره الإنسان وبهذا تظهر الحساسية الموسيقية كبدأ للانتقاء وكصدر للذة . . . فإن كنت أستمع بالموسيقى فإنني بهذا أتقابل وحركتها ، وأشتري في اندفاعاتها وهبوطها ، وأندمج في صيغتها المتجددة دائماً ، وأصبح أنا بنفسى موسيقى . . هذه «الرحلة» التي تقودني إليها النغمات لا بد وأن تهز مشاعري ، فأضحك وأبكي . . . واتحمس أو أهدأ حين أصغى للموسيقى . . ومع هذا فحركات المشاعر على هذه الصورة الموسيقية بالذات ، ليست لها أية علاقة تقريباً بالمشاعر والعواطف العادية التي نعرفها كل يوم . . فبين العواطف البومية العادية والعواطف التي تثيرها الموسيقى نفس الفرق الموجود بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة في الفن . . . وبديهيات بودلير التي أثارها لديه ادجار بوفيا يخص الشعر لا تسرى على الشعر وحده ، بل يمكن تطبيقها أيضاً على الموسيقى ، ولو أنه — أى بودلير — بنفسه لم يفعل ذلك . . فهو يقول : إن العاطفة قد تكون طبيعية لدرجة مبالغ فيها لا يمكن معها

ألا ندخل فيها: نعمة خارجية أو غير متوافقة في مجال الجمال المطلق ، وقد تكون العاطفة عادية وقوية بحيث لا تنير الرغبات الخالصة والآلام النفسية الزقية وفقدان الأمل الذى يسكن المناطق فوق الطبيعية للشعر ... وللموسيقى (١٢) .

ماذا يمكن أن يعنى هذا إن لم يكن أن الموسيقى .تخلق عواطف جديدة دون أن تعبر عن العواطف العادية ؟ لقد صرح بيرجسون بهذا بعد تفكير طويل كان قد خلط خلاله — على ما يلوح — بين منحنى الميلوديا ومنحنى الحياة العاطفية صرح دون التواء بأن « توقيف العاطفة عند شيء معين وفهم أى شعور على أنه رد فعل للحساسية وللتمثيل العقلى لا يحدث إلا بسبب المبالغة فى التفكير العقلى » . فالعواطف الموسيقية فى الحقيقة عواطف لاموضوع لها . إنها « بالنسبة لنا عواطف كاملة رغم أنها لا ترتبط بشيء » وقد يعارض البعض فى هذا بقوله : « إن الموسيقى قد لا يستطيع أن يثير فيها هذه المشاعر إن لم تكن قد جربناها فى الحياة الحقيقية ، فى حين أنها كانت محددة بموضوع لم يكن على الفن إلا أن يفصله عنها » . لكن الرد على هذا هو : « ان معنى هذا أننا نفى أن السرور والحزن والرحمة والاتصال الروحى كلمات تعبر عن عموميات يجب الرجوع إليها لترجمة ما تعبر عنه الموسيقى من عواطف ، على أن كل موسيقى تخلق عواطف جديدة تبدعها هى وتحددها وتعرف بها عن طريق الرسم الذى سارت عليه ، وهو الرسم الوحيد فى نوعه ، سواء أكان الأمر يتعلق بميلوديا أم بسيمفونية . على أن هذه العواطف ليست نابعة من الحياة حين يخلقها الفن ، بل إننا نحن الذين نترجمها إلى ألفاظ وتضطر بهذا للتقريب بين العاطفة التى أبدعها الفنان وبين ما يشبهها أكثر ما يمكن أن يكون الشبه فى الحياة » (١٣) .

الشكل الموسيقي

عندما يشكل الموسيقى موسيقاه ، يشكل العاطفة في نفس الوقت . والعمل الموسيقي في الواقع بناء ذورنين لا أكثر ولا أقل ، من شأنه أنه يضم معنى مفهوما في ذاته ، وأنه يخضع لمنطق خاص بعيد عن أى موضوع محدد . وكان شوبان يقول لشاب طلب إليه رأيه في سيمفونيته : « اعزف لي موسيقاك أولا ، فإن كانت طيبة كانت مقطوعتك المكتوبة موضوع إعجابي أيضاً » .

ألا يقول لنا قاموس اللغة إن الموسيقى فن تجميع النغمات ؟ والموسيقى المبدع هو الذى يقوم بالتأليف ، وما التأليف إلا ترتيب مجموع معين من أجزاء مختلفة وتنسيقه وتشكيله .. طبقاً لخطة ما . ومن وجهة النظر هذه يصبح الموسيقى كهندس المباني ، بناء يبنى السوناتا والرابعى والموتية . (الأغنية الدينية) والأغاني والأوبرات الخ .. لم يخطئ سترافنسكى إذا حين عرف الظاهرة الموسيقية من هذه الزاوية بأنها « ظاهرة مقامرة » . . أو مضاربة تنبثق قطعا عن الإنسان بأكمله ، جسدا وقلبا ورأسا . . بحيث يعطيها شكلا ويضعها في قالب مادي ملموس ، (١٤) ... وتصبح هذه الظاهرة نتاج العقل تلعب فيه روح البناء والتجميع دوراً أساسياً .

لا بد أن نفهم جيداً أول الأمر أنه ما من موسيقى إلا وللعقل فيها دور « يبدع وبجي وينظم » . والأمر هنا أن نعرف ما إذا كانت هناك في الطبيعة نغمات موسيقية بمعنى الكلمة . لكن مهما يكن الأمر فإن هذه النغمات مهما تكن محببة في ذاتها لن تساعد الموسيقى الفنان إلا باعتبارها مواد أولية خاما . إننا نستمتع إلى همس النسيم في الأشجار ، وهدير الماء في النهر ، وأغنية العصفور ، وكل هذا يبعث فينا السرور وروح عنا فنقول : يا لها من موسيقى لطيفة ! .

خطأ... «إن هذه العناصر توحى فينا بالموسيقى لأن لها رنيناً، لكنها ليست بعد بالموسيقى... وصحيح أننا نشعر بالسرور لإزاءها، وقد نتصور أننا سنصبح موسيقيين عندما نلصقها ونذكرها. لكننا — بصفتنا موسيقيين مبدعين — نبالغ في هذا حيال أنفسنا، فهذه الوعود الآنية من الطبيعة، وعود موسيقية. لكن لا بد من إنسان ليسك بها... إنسان له إحساس بكل أصوات الطبيعة ولا شك، لكنه إنسان يشعر بضرورة تنظيم هذه الأشياء، ولا بد له أن يكون مزوداً، ليفعل هذا، بقدرة خاصة جداً... وكل شيء بين يديه اعتبره لا يمت للموسيقى بصلة يتحول إلى موسيقى... إنى أستنتج من هذا أن العناصر الرنانة لا تشكل الموسيقى إلا عن طريق تنظيمها، ويفترض هذا التنظيم مقدماً عملاً شعورياً يقوم به الإنسان» (١٥).

والنشاط الذى يصنع الموسيقى يساعد على اختيار الموضوعات وتنسيقها ليشيد عليها عمله، «فالموسيقى كفنان المعمار يبحث قبل أن يبدأ بناءه عن المواد الخام المناسبة... يفعل هذا قبل أن يشرع فى كتابة لحن ما أو سوناتا ما، وفى هذا يجد البواعث الموسيقية المناسبة على أن لموضوع اللحن أو السوناتا صفات تناسب هذا العمل أو ذاك، وعلى أن الفنان الموسيقى عليه أن يختار من بين الأفكار ما يتناسب والشئ الذى يريد أن يصنعه، فإن هو أهمل ناحية الاختيار هذه فلن يكون لحنه إلا لحناً رديئاً، أو لن تكون السوناتا التى ألفها إلا سوناتا فاسدة....

«هذا، ولن يتخذ الموضوع بالضرورة الصيغة التى نعرفها ونقصد إليها... إذ تتقدم أربع أو خمس نغمات على شكل نظام معين وبوزن معين، وهنا يشعر الإنسان فجأة بأنه يتذوق هذا النوع من الحلية، ويستجيب إلى ذلك الموضوع ويحتفظ به ويتدرب عليه ويعمل من أجله... كان من الضروري إذ أن

يصنع الموسيقى موضوعا ، ولكن ليس الموضوع هنا حتما جزءاً من ميلوديا ، بل حالة نغمية تدخل فيها جميع العناصر الميلودية والمنظومة والهارمونية ... وقد شكلت الخلية البدائية كما يشكل الصلصال ويشذب ويعطى شكلا ، ولمواجهة هذه الخلية البدائية يتعين على الفنان أن يبحث عن أشكال أخرى تشبهها أو لا تشبهها ، بحيث تشترك وإياها لتعطيه أشكالا جديدة قابلة للتنمية .. إذا لابد أن يفكر مقدما في ضرورة هذه التنمية وهو يصنع موضوعا ، (١٦) .

ومن بين الوسائل مجد وسائل النقل والتكرار والتقليد والوضع موضع العكس ، وهي وسائل نصف غريزية تسمح للفنان بإفشاء العمل الفني ابتداء من موضوع ما ومن جملة موسيقية ما ، تقدم لجملة أخرى وهكذا . على أن هذا التجديد والرحابة والغزارة في نمو المقطوعة الموسيقية لا يمكن أن تقاس إلا بمدى خصب الخيال الشكلي لدى الموسيقى . ولقد نجح يلمتوفن حين ألف «منوعاته» الاثني والثلاثين بناء على نغمة صغيرة أخذها من ديابالى . على أن قوة التجميع تظهر عظيمة ضخمة لدى باخ بالذات ، رغم أنه يكتفي بعناصر تتعلق بالموضوع هي أصلا من أفقر ، بل وأتفه العناصر : بعض النوتات من جاما صول — لا — سي — دو ، أو الأربع النوتات المأخوذة من أحرف اسمه . لكن الطريقة التي يعامل بها ويفيد منها ويستخرج من واقعها موسيقاه طريقة لا مثيل لها ، وتنحصر عبقريته — ضمن نواح أخرى — في حدة النظر التي تسمح له بالكشف عن إمكانيات تحقيق المقطوعة ، والتي لا يمكن أن يرى غيره فيها شيئا ما .

وهكذا يصبح التشكيل الموسيقى عنده مشكلة فنية عليه حلها ، ولعبة في نفس الوقت معقدة ومغرية ... وكان كلما تقدم في حياته الفنية — مثله مثل كبار المصورين الذين كانوا يبسطون استخدام الألوان لأقصى حد

عندما يصلون إلى سن الهرم — قلل من معطيات المقطوعة . ولقد شيد « القربان الموسيقى » كله على موضوع قدمه له فردريك الأكبر . أما « فن الفيج (اللحن العائد) » الذى كرس له الأشهر الأخيرة من حياته فهو يجمع خمسة عشر لحناً عادداً، وأربعة ألحان كنسية بنيت كلها على موضوع وحيد . ولقد حمل ناخ علم « الكونتربون » لدرجة من الكمال تضم كل ما يمكن أن يحويها هذا الفن ، ولدرجة لا يمكن بعدها أن يتبدع غيره جديداً فيها ، وأن يكتب ألقافاً عائدة ، اللهم إلا من قبيل المران أو بشكل عابر ... وتنحصر المعجزة فى هذا فى أن موسيقى هذا العالم المنطقى ذى الشعور المرهف تنخطى حدود غير المتوقع والسهولة المطلقة ... الأمر الذى سمح بتسميته « سيد الهوى الطليق »، والذى جعل الناس يسمون أقل مقطوعاته « أنسياباً » .

وليس « اللحن العائد » هو النوع الوحيد فى التأليف الموسيقى الذى يخضع للقواعد . فالتسلسل والسوناتا التى تتفرع منه ، والسيمفونية ، التى هى سوناتا للوركسترا ، والكونشرتو الذى هو السيمفونية بألة وحيدة (سولو) كلها كذلك أنواع ذات شكل محدد ، بمعنى أن بناءها محدود معروف، وإن خطتها مفروضة على الفنان . فالموسيقى التى يشرع فى كتابة سوناتا يجد نفسه إذا فى وضع يشبه وضع الشاعر الذى يريد كتابة قصيدة مديح ، أو قصيدة غزل محددة ، يتعين عليه أن يضع ثلاثة أو أربعة قطع تسيطر عليها نغمة رئيسية ذات حركات مختلفة يكون أهمها « الأليجرو » ، بحيث تستجيب هذه الحركة « الأليجرو » للشروط الآتية : عرض موضوع أول، ثم عرض موضوع ثان بالنغمة السائدة، وتقدم ونمو طليق للمقطوعة بجميع النغمات العالية والمنخفضة الممكنة ، ثم إعادة عرض الموضوع الأول ثم الثانى وكلاهما فى إطار النغمة الرئيسية .

وهذه القواعد بطبيعة الحال ليست ذات قيمة مطلقة، ولقد استخلصها أصحاب النظريات من الأعمال الموجودة، كما استخلص بالو قواعد التراجيديا

الكلاسيكية من أعمال كورنى وراسين ... غير أن كوريللى وفيلا لى وموتسارت ويتهوفن لم يكونوا فى عملهم أبدا عبيدا لقواعد مرسومة ... هذا لدرجة أن أسانذة الفن يؤكدون أنه ما من لحن من ألحان باخ قد شكل طبقا لنظرية ما ، وبالتالي ما من لحن منها كان صحيحا صحة كاملة . إن العبقري هو الذى يستخدم القواعد ، ولا يخدمها . أضف إلى ذلك أن الصيغ الموسيقية قد تطورت كما يتطور كل شيء حتى . فالسوناتا عند يتهوفن لم تعد ما كانت عليه عند هايدن أو عند موتسارت ، ومن باب أولى ليست لدى يتهوفن ماستكون عليه عند فرانك وجابريل فوريه وديبوسى ورافيل .

لهذا نرى أن من الضروري أن نميز بين القواعد والقوانين ، باعتبار أن القواعد التقليدية ، أحيانا ما تكون عشوائية ، ودائما ما تكون متغيرة . . ليست إلا التعبير المؤقت والتجسيد الوقى لقوانين طبيعية ودائمة لاترول أو تتشوه لأنها تقابل المطالب الرئيسية للنفس . وتنضمن القوانين المنطق الموسيقى الذى سبق أن تحدثنا عنه ، وهى تلتظم حول فكرة النظام . لكن ماهو النظام إن لم يكن « تناسق المتنوعات ووزن المتعدد » (١٧) وبدون التعدد تصبح الوحدة جافة عملة ، ودون الوحدة يصبح التعدد تفرقا وانعدام تماسك . وبذلك يصبح فن الموسيقى هو إيجاد التوازن بين هذين العنصرين . على أن من الضروري أن تتضمن الوحدة التباين وأن يؤدي التباين إلى الوحدة ، والتقابل بين الأضواء يهدف إلى حل نفسه بنفسه فى مجال التطابق . ، والتطابق إلى الأضواء التى أعدت له وغذته .

هذا التجميع من الواحد والمتعدد يضم وسائل عدة .. على أن النغم الذى يوضح الحد العام للعمل الفنى ، ووزن الدقات المتساوية ، وعرض الموضوع المعين على فترات منتظمة ، وتناسق التوافقات الناتجة عن الأصوات التى تعلو بعضها بعضا ، كل هذا عنصر وحدة . أما عناصر التباين فهى على

عكس ذلك : التشكيل الذى يدخل أنغاما ثانوية ، وحرية الوزن وتبادل البواعث الميلودية وتعارض التنبؤ والمجموعات الآلية والطوايع . وتأتى أهمية الصيغ الثابتة من أنها تمثل توافقات تم اكتسابها بطريق الاستعمال وتعمل على الجمع جمعا مقبولا محببا بين الوحدة والاختلاف — فالمسلسلة مثلا عبارة عن تنابع مقطوعات من أنغام راقصة كتبت بنفس النغم وبنيت كل منها على موضوع واحد، حركانهجية وبطيئة، وأوزانه زوجية أو ثلاثية أو رباعية الزمن تشكل تضادا وتضم حركات حية « ألمانية وجازية وساراباندا الخ... فإذا فقدت هذه القطع ارتباطها بموسيقى الرقص ، أو ، إذا ضمت لنفسها موضوعا ثانيا ، أو ، إذا أحاطت بالحركات السريعة بحركات بطيئة مثل الليجرو وأداجيو ، أو أندانت ومنويه ، أو شيرزو ، أو الليجرو النهائى ... تكونت عندنا السوناتا ، أو الكونشرتو أو السيمفونية الكلاسيكية .

الشكل الموسيقى

ولن يألو البعض جدا -- فى النقطة التى نتحدث فيها — عن أن يهتمنا بالشكلية ، ولسوف يقال إن الموسيقى بالنسبة لك نوع من بناء ، أو طريقة تنفيذ فنية ، أو علم تجميع النغمات ... لكن الأمر هنا ، كما هو الشأن فى أى مجال آخر ، أمر فن يبدأ عندما تنتهى الطريقة التنفيذية ، فكم من أعمال موسيقية لا يمكن أن يعاب عليها بشئ من الناحية الدراسية البحتة، ولكنها عندما تنفذ طبقا للقواعد كلها ، تؤدي إلى ضجر قاتل . . . وكم من أعمال أخرى تهزأ بالنظريات ولكنها مذهلة حلوة . . . وإذا أنت تهتم لدرجة مبالغ فيها بالناحية الشكلية للموسيقى ، ألا تعرض نفسك لخطر تشجيع الروح الأكااديمية الجامدة على حساب العبقرية والحياة؟ ألا تعرض الموسيقى كذلك للتجرد من كل عاطفة وكل قريحة فياضة وكل حرارة بشرية ؟ ألم تسكن « انعودة إلى باخ ، أعوام ١٩٢٠ — ١٩٢٥ أمراً أدى إلى تفضيل موسيقى مجردة جامدة كان مطعمها الأول أن تشبه «آلية مصنوعة

جيدا؟ ومن هنا كانت مثل العناوين . «خطوة الصلب» للموسيقى بروكوفيف و«الباسيفيك رقم ٢٣١» للموسيقى هونجر .

وعلى كل فإن الأولوية التي تمنح للشكل تنفي أهمية التباين في التجربة الموسيقية وفي طبائع الموسيقيين . ذلك أنه إذا كان صحيحا أن بعضهم مثل مندلسون وسان صانص ورافيل وسترافنسكي يرتاحون لأدق أنواع الشكل المحدد ويطبقونه تماما عندما يلزم ذلك ، فإن آخرين مثل شومان وبرليوز وشوبان وديبوسى يتخلصون غريزيا من كل أنواع القواعد والقوانين ويريدون أن تكون أيديهم طليقة حرة . ثم إن هناك إلى جانب المنطقيين والهندسيين الموسيقيين - وهذا نفس الشيء - هناك المغرمون والمتحمسون بالحب، والوجدانيون ، وكلهم يلقى أرضا بالموسيقى المشيدة تشييدا علميا لتجسد المشاعر لحما ودما . كما يقول ديبوسى ، ويطالبون ، كما يفعل كلود آشيل بضرورة «البحث عن نظام داخل نطاق الحرية ، لا في نطاق قواعد فلسفية أصبحت عاجزة ولا تصلح إلا للضعفاء ... وبألا نستمع لنصائح أحد إلا الرياح التي تسرى وتقص علينا قصة العالم» (١٨) .

هذا أصلح لنا نحن الذين نستمع للموسيقى... فإذا كان لاغنى حقا لكي نفهم الموسيقى أن ندرس كيفية تشكيلها والهارمونية والكوتريوان . . وإذا كان من الضروري لكي نندوقها أن نعرف كيف صنعت ، لأصبحت مصدر تعب أكثر منه لذة . ومن حسن الحظ أن الموسيقى كما يقول ديبوسى شيء عليه أن يبحث كيف يبعث اللذة عندنا .. ولا بد أن يكون الجمال محسوسا، وأن يمنحنا المتعة المباشرة، وأن يفرض نفسه علينا أو يدخل في ثنايا نفوسنا دون أن نبذل أى جهد لفهمه . (١٩) .

زد على هذا أولا بتحديد الطبيعة الصحيحة للشكل الموسيقى . «أبعد عن نفسك هذه الفكرة - هكذا يلاحظ رولان مانويل - إن الشكل

شيء خارج عن الموسيقى، ونوع من نسيج خلفي يستخدم لإضفاء التماسك اصطناعا على الحديث الموسيقى . . . إن الشكل هو النظام الداخلي الذي يبعث الحياة في التكوين ، والعمل الفني لا يوجد فعلا ولا يمكن أن يفهم إلا من خلاله ، والشكل هو الذي يصنع العمل بمعناه وبعلّة وجوده وبحيائه، لكن هذا الشكل ليس مرئيا بالضرورة ، فهو في الاليجرو ظاهري واضح تماما ، لكنه في الحركة البطيئة أقل ظاهرية ووضوحا منه في الاليجرو .

هكذا نخطىء من البداية إلى النهاية إذا نحن تصورنا أن صيغة السوناتا أو صيغة « الليدر » عبارة عن قوالب تصب فيها من الخارج مادة رنانة . . . فهناك صيغ ثابتة ترغم الموسيقى على الخضوع لمطالب الإطارات المحددة، لكن هذه العناصر الظاهرية للبناء الموسيقى ليست ترجمة مادية مرئية لنظام داخلي روحي مختلف . . . (٢٠) لا شك أننا إذا أردنا أن نكتب سوناتا ، علينا إيجاد موضوعين وربطهما سويا تبعا لخطّة مرسومة مقدما، ولا بد هنا أن يملأ القالب المفروض علينا وأن تبعث فيه الحيوية الإبداعية التي تستولى عليه وتستغله لكي يصبح شكلا حيا . على أن الحيوية عنصر نابع من العمل نفسه ومندمج في الموسيقى الذي أبدعه . . . وعند ما لا يكون هذا الاندماج ممكنا بسبب نقص في العبقرية أو عدم التوافق المزاجي ، تطبق القواعد آليا . . . وهنا يحسن ترك هذه القواعد بدلا من السقوط في الروح الأكاديمية .

ويظل الاهتمام بالشكل الخارجي للعمل الفني قائما ، ولا يمكن تركه لما يسمى الهوى السائد أو ما يدعى بأنه الوحي، وكلاهما مصدر فساد مباشر للعمل نفسه كما نرى لدى بعض الرومانتيكيين . والحقيقة أنه « إذا نتج في الإيقاع خطر التطهر من القواعد تطهرا مطلقا ، وإذا كانت الموسيقى بعد باخ قد وقعت في خطر الروح التعليمية أو التكلف ، الأمر الذي مهد للثورة

التي قام بها يتهوفن حين حقن الموسيقى بدم جديد ، فذلك أن الخطر ناجم عن انحطاط المشاعر نفسها بسرعة فائقة . . .

فطالما قلنا وكررنا إن الشكل والفكرة في الفنون الجميلة عامة شيء واحد ، وبهذا ، فإذا كان الرومانتيكيون قد ميزوا بين الشكل الخارجي والفكرة ، وتركوا جانبا البناء بالمعنى الدقيق ، والمنطق فأولوا الهوى الشخصي اهتمامهم ، فإنهم بهذه الطريقة قد حرّموا هذا الوحي نفسه من الأسانيد التي يستند إليها ومن إطاراته التي يعيش فيها ، فقد كانت الأشكال في ذاتها ترغم المؤلف الموسيقى على الإيجاز والوضوح بصفتها ضروريين للأسلوب العظيم الذي كان ينشئه يعتبره — وهو على حق — الصفة الأساسية لارتفاع أنواع الموسيقى . . . وحين أضفى نيتشه على الموسيقى روح الكمال ، تمكن باخ من الوصول إلى القوة الانفجارية في الموسيقى . . . أما الموسيقى الرومانتيكي فقد كان على عكس ذلك يستوحى عمله من مثل أعلى أدبي أكثر منه موسيقى ، ويحرم نفسه من قوة الشكل في ذاته ، ولذا تجده وقد بالغ في الإفادة من الوحي وقد ملأ صفحانه «ملنا» ، حتى إذا كان من أكبر الموسيقيين . . . وقد كانت النتائج المباشرة لهذا الفن المستند إلى القوى الغامضة للفرد ؛ ذلك الفن الذي يرفع العاطفة على حساب العقل أن ترك الفنانون الدقة وعدلوا عن البحث المستمر العسير عن الكمال الفني . . . وبالاختصار عن القدرة العلية فحسب ، (*) .

(*) انظر بوشيه : معرفة الموسيقى ص ١٧٩ — ص ١٨١ ، حيث يميز المؤلف بين موسيقيين لمبعاين وموسيقيين عواطفين ، وبين عصور إيقاعية «عصور عواطفية» . . . وهكذا جاء الموسيقى موتفردى بعد فترة طويلة كانت الموسيقى فيها توضع وسط العلوم ويتهوفن (ص ١٥٣) وهكذا جاء التمييز مريحا ولكنه لا يحل المشكلة ؛ إذ لا شك أن الإيقاع أو العواطف تسيطر دائما عند الموسيقى مهما كان الاتزان عنده موجودا (ص ١٥٤) ومع ذلك فالإيقاع والعواطف ليسا يطبقين متميزين أو عنصرين تتكون منها الموسيقى والموسيقى بصفتها موسيقى ليست إلا إيقاعا وكل ما فيها إيقاع — ومن ناحية أخرى فإن العاطفة التي يحى الإيقاع جزء من الإيقاع نفسه ، وهي صفة الإيقاع التي تجعله محركا للشعور ولا علاقة بين هذا وبين العواطف الطبيعية التي يتحدث عنها بودلير ولا شيء فيها يتعلق بنظرية العواطف لدريكارت .

ولنسرع لنضيف إلى هذا أن الرومانتيكيين ، بصفتهم موسيقيين لم يتركوا جانباً أهمية الشكل ، بل نجدهم يعترفون بضرورة الاهتمام به اهتماماً أساسياً ، كما نجد هذا في الصفحة الآتية من مذكرات ديلاكروا عن شوبان ، يقول ديلاكروا : « كنت أسأله (شوبان) عما يقيم المنطق في الموسيقى ، فيجعلني أشعر بالهارموني والكوترېوان ، الأمر الذي يعني أن اللحن العائد هو المنطق في الموسيقى ، وأن معرفة اللحن العائد معرفة عميقة تعني معرفة هذا العنصر عقلاً واستنتاجاً في الموسيقى . . . وبهذا يعتبر العلم كما يبينه رجل مثل شوبان هو الفن بعينه . . . وعلى عكس هذا لن يكون الفن ما يراه الرجل العادي ، أى نوعاً من الوحي يأتي من حيث لا ندرى ، ويسير عفواً ولا يبين الشكل الخارجى الجذاب للأشياء ، بل هو العقل نفسه تزيينه العبقرية طبقاً لمسيرة ضرورية تحكمه قوانين عليا ، (٢١) .

وما من شك في أن جميع الرومانتيكيين كانوا على نفس الدرجة من الفهم كما كان شوبان ، ومع ذلك فالصعوبات التي صادفوها ، وأحياناً أسفهم على ما لم يستطيعوا عمله له مغزاه . . . فقد كانت « المهنة » دائماً بالنسبة لبرابوز عقبة ، ولطالما قاسى عمله الفنى من هذا . أما شوبير ، وهو نموذج العبقرى غير المثقف ، والموسيقى الذي لم يكن له نظير في نوع ، الليدر ، هذا النوع الذي يلعب فيه الوحي الجارف الدور الأساسى ، فلا قيمة له عندما يجرب نفسه فى السيمفونية ، وعندما يشعر يوماً بعجزه الفنى فى هذا قرر فى آخر أيام حياته أن يتلقى دروساً فى الكوترېوان ، لكن الوقت كان قد فات . وعن شوبان ، لابد أن نعرف بأنه كان قد أبدع أيما إبداع فى المقطوعات الموسيقية العاطفية الصنيرة التى توقع على البيانو أو بالصوت الإنسانى ، فإنه يضيق ذرعاً بالأعمال الموسيقية ذات الحجم العريض ، لأنه طالما تردد على الشعراء كثير جداً ولم يعرف من سادة الموسيقى إلا القلائل . .

ولذا فهو يوصي صديقه العزيز براهمز ، قبل أن يسقط في هوة الجنون بقوله : « احذر من تقليدى ، أول عنايتك التنفيذ الفنى . . . وابتعد عن السكلاسيكية » .

اختصاراً فإنه مهما تكن المواهب والأصالة وقدرة الموسيقى فإن الكلمة الأخيرة للبناء والإنشاء والشكل — أى الصيغة — وبعلمنا سترافنسكى هنا « أن من الضرورى إذلال العناصر الديونيزية وإخضاعها للقانون » (٢٢) . ويؤكد المحدثون هذه الحقيقة بطريقتهم ، وهم لا يفلتون من القواعد التقليدية إلا ليفرضوا على أنفسهم قواعد أخرى قد تكون أكثر تشدداً ، والصيغ أو الأشكال لدى سان صانص أو لدى رافيل ، أقل حرية ، رغم بعض المظاهر الخارجية منها عند موزار . . . وترك النغم من حيث علوه وانخفاضه لدى شونبرج وتلاميذه يؤدى أحياناً بموسيقاهم إلى التدهور ، لأن الطريقة التسلسلية عندهم تحدد هذه الموسيقى بمنطق أكثر تصلباً من منطق العصور الماضية .

لكن يحسن بنا أن نظل في إطار أكثر ألفة بالنسبة لنا ، وأن نلقى أسئلتنا على كلود ديبوسى بصفته أحد المحدثين الذين لم تفقد موسيقاهم بتألقها شهرتها القوية من حيث كونها غامضة وغير متماسكة . فما من موسيقى مثله كره النظريات والتجريد والتقليد والصيغ المدرسية ، وما من موسيقى حارب أكثر منه من أجل العود إلى المنابع الطبيعية للموسيقى ليووجد — كما يقال — « النغم تحت النوتة ، والإدراك تحت الفكرة » (٢٣) . مع هذا فإن ديبوسى هذا بعينه هو الذى قال : « كلما سرت إلى الأمام سادنى الرعب من هذا الخلط غير المقصود . . . الذى ماهو إلا خداع للسمع » . وهو بعينه الذى يرفض أن يوصف بأنه انطباعى ، ويرى فى الانطباعية « تعبيراً سهلاً غرضه احتقار الآخرين » . . لا شك أنه فضل الملابس المفصل تفصيلاً على الملابس الجاهز ، وعمل على إخفاء الخطوط الرئيسية فى عماله بنفس

القدر الذى عمل به الآخرون على إظهارها ، ومن هنا كان الشكل عنده أقل جموداً منه عند غيره ، وهكذا كان الشكل لديه دقيقاً... وهناك حكاية صغيرة توضح اهتمامه بالشكل ، فقد قدم له صديقه سأتى يوماً إحدى مقطوعاته التى ألفها. وما إن سمعها ديبوسى حتى قال له : إن وليس لها شكلاً .. عليك أن تحصر نفسك فى كتابة شيء بشكل ما .. لكن من أجل الله .. أرجو أن يكون لهذا شكل ، (٢٤) .

هكذا كما يتضح من المثل الذى قدمناه عن ديبوسى ، لا نقول إن الشكل يعنى الشكلية ، فثبات البناء لا تمنع أبداً وجود الأصالة ، ولا حلاوة الطعم ، ولا تحرك المشاعر الناتجة كلها عن التعبير ، بل على العكس من ذلك نعتقد دون أى تناقض إن أحسن الموسيقى بناء ، هى بعينها أحسنها تعبيراً ، لهذا السبب الوجيه أن ليس للبناء هدف آخر غير التعبير وهكذا يرى الموسيقيون ولنحكم على هذه الحقيقة بناء على الحكاية الصغيرة الآتية التى يتذكرها أحدهم ولتقطها فى حينه :

وصل « جيدالج » إلى حجرة الدراسة متأخراً ، وجلس أمام البيانو وقدمت له قطعة كورال أولحن عائد ليعزفها ، فأخذت عيناه تقرأ النص طويلاً ، ثم أخرج قلبه ورسم علامة ألتوأو تينور وهو يقول بصوت منخفض ليس هذا معبراً ، فهل كان يقصد إيجاد سر خاص فى النص ؟ لا .. بل إنه كان يستدعى هذه العاطفة وذاك الذوق ، وزوج الاختيار التى تتصف بها الحساسية .. والعجيب أنك تراه وقد توقف فجأة أمام لحن « ستريت » كان بناؤه رديئاً .. هنا كان من الممكن أن يطول سكونه ، لكنه قام فجأة يكتب .. وأخذت ريشته تجرى مدة خمس أو عشر دقائق ... ثم أخذ يعزف ما كان قد أدرك .. لقد كان كل شيء فى مكانه ، وكان كل شيء يحدث رنيناً ويغنى .. وأخذ التلاميذ ينظرون إلى بعضهم البعض دهشة ورضى ، لأن خيال الأستاذ وعقله وبديه كانت تملأ كلا منهم بالانتعاش الناتج عن الوزن الذى كان يحسه من خلال الموسيقى ، (٢٥) .

هل نخرج من هذا بأن الموسيقى لا يمكن أن تكون شيئاً آخر إلا موسيقى تم صنعها جيداً؟ . . لا شك لا . . لا إذا كان الأمر أمر واجب يعطى لتلبية عليه ان يطبق القواعد المحفوظة ، لا أيضاً إن كان الأمر أمر مؤلف موسيقى يكتفى بأن يكون متماسكاً مع نفسه، وبأن يحترم منطقاً خاصاً في النغم أو اللانغم يكون قد وضعه لنفسه كمبدأ ثابت . نعم . . لا شك في هذا إذا كان المنطق الذي تتوجه العبقريّة ، كما يقول ديلاكروا - أو على الأقل « نزيهه الموهبة » ، يؤدي إلى خلق أشكال وصيغ جميلة بصرف النظر عن نوع القواعد والتطورات . . صيغ جميلة وتجميعات جميلة ميلودية أو هارمونية تبعث السرور في التفكير والحواس في وقت واحد . هكذا نسير دائماً ونحن نجد التعارض بين ديونيسوس وأبولون . لكن الحقيقة أن أبولون يحمل ديونيسوس بين طياته ، وما الغناء الموسيقي في ذاته إلا ما تلبّض به الصيغة . إن الحكمة التي وجهها نيتشه خاصة بفاجر تنطبق على جميع عابرة الموسيقى « ألم يكن من مزايا القدامى أن كان أرفع المؤثرات لديهم في نفس الوقت وسيلة جمالية، في حين أن حقيقة الطبيعة عندنا ، نقصد على ما اعتقد تناسخ الحياة البشرية والإحساسات البشرية ، يجب أن تستخدم للحصول على مثل هذه النتيجة؟ » .

الموسيقى والمعمار والرياضيات

إن فكرة التشييد الموسيقي في ذاتها تذكرنا بفن البناء . ولقد أشرنا مراراً إلى عمل مهندس المعمار لنوضح نشاط الموسيقى الفنان . فالحقيقة أن بين المعمار والموسيقى علاقات مؤكدة غالباً ما يلاحظها الفرد . . ودرجة يقال معها إن الموسيقى بناء يتحرك، وإن البناء - على حد قول جوته - « موسيقى مركزة » . ألا يجوز أن يكون مرجع هذا التشبيه أن لهما علاقة بالرياضيات؟ فلننظر عن قرب إلى هذا التجانس، وسنرى أن هذا التجانس

لا يقبل المناقشة لدرجة أننا إذا دفعنا بالبحث فيه إلى مدى بعيد فإننا قد نقضى على ما يحدد أشكال الفنون الجميلة ، بل والفن نفسه .

ليس من المستحيل أن نحدد القرابة بين الموسيقى والمعمار كما صورتها قصة « آمفيون » الذى كان يعزف على القيثارة فتتحرك الأحجار . « فن الواضح أن الموسيقى والبناء فنون تستطيع أن تستغنى عن تقليد الأشياء الطبيعية ، وهى فنون للمادة والشكل الخارجى فيها علاقات أشد قوة من تلك التى توجد بين الفنون الأخرى ، باعتبار كليهما يتجه نحو الحساسية بأشد حالاتها عمومية . . ذلك أن كليهما يقلل التكرار بصفته وسيلة قوية للتعبير ، وكلاهما يعمل بطريق التأثير الحسى لكبر الحجم والقوة فيهما ، التأثير الذى يجعلهما قادرين على جذب الحواس والعقل لدرجة الذهول . وأخيراً فإن لهما طبيعة خاصة من حيث إنهما يوحيان برفاهية تنتج عن جميع العناصر فيما يذنها وتنميتها نموا منتظما يجعلهما أقرب ما يمكن من الهندسة والتحليل . لقد نسيت أهم ما فى هذا ، أقصد الإنشاء ، ذلك الربط بين المجموع والتفاصيل ، وهو شئ يمكن أن تلتسه فى الأعمال الموسيقية والمعمارية أكثر منه فى فنون إعادة تصوير الكائنات المرئية نقلا ، وتلك التى تستعير عناصرها ونماذجها من العالم الخارجى ، والأمر الذى ينتج عنه ضعف معين فى النقاء ، وإشارة إلى العالم الخارجى ، وإحساس غامض يأتى عرضاً ، (٢٦) .

غير أن هذا التقريب لا يصل إلى جوهر كل من فننى المعمار والموسيقى ، لأن المواد الأولية التى يستخدمها كل منهما — نقصد الأجسام المادية من ناحية ، والنغمات من ناحية أخرى — تجعل من الأول فناً يتعلق بالمكان ، والثانى يتعلق بالزمان . وصحيح أن الزمان والمكان ليسا كما اعتقد بيرجسون قابلين للانفصال تماماً . فالوسيقى مثلاً — رغم كونها فناً زمنياً — تنطلق

في مكان يتخيله السامع — خلقت « لنرى وتسمع في آن واحد » .. والكوتريوان عبارة عن خطوط وعن هارمونييات الأحجام ، ولا يدرك العقل تتابع النغمات إلا لأنه يدرك سيرها ، فالميلوديا ترتفع وتنخفض وتخلق كعصفور ، في حين ينظر السامع بالأذن تطور سيرها ، (٢٧) . هذا وتوضح الصفة المكانية للموسيقى عندما يستخدم الموسيقي طريقة العزف المعكوس حيث يتابع الموضوع مصحوبا بما يعادله ويمائله تماما بحيث يصبح هذا المماثل بمثابة انعكاس دقيق في مرآة .

وفن البناء بدوره لا يمكن أن يتحقق خارج الزمن مادام يفترض حركة الأعين التي تستعرض مختلف أجزاء المبنى وهو متحرك ، وليس بغير متحرك ، ديناميكي ، وليس بثابت . هذه الحقيقة تستند إلى البصرية الطبيعية ، وإلى أن الرؤية لا تسير بالتوازن ، بل إنها تتابع الشيء ، لأن الرؤية المتميزة دائماً ما تكون مختلطة للشيء ، حيث يظهر الخط المتعرج وهو يتحرك ، والحقيقة أنه لا يتحرك في نظر الرائي فعلا ، بل إن العيون نفسها هي التي تتحرك حين تتابع هذا الخط ، (٢٨) .

ورغم الاتصال بين الزمنية والمكانية فهما متميزتان ... وهكذا الأمر في الموسيقى وفن البناء ... ولعل من المبالغة في استخدام اللغة القول بأن « فن البناء زمني لا مكاني » ، (٢٩) . لأنه إذا كان الزمن والحركة شئين ضروريين لبحث تفصيل أجزاء مبنى معين فإن هذا المبنى يتقدم للنظر كله مرة واحدة ، باعتباره قد شيد ليعطى عن نفسه انطباعا شاملا ، وباعتبار لخص أجزائه أمراً الغرض منه تقوية هذا الانطباع وتنويعه . أما في الموسيقى فالأمر على نقيض ذلك ، لأنها بحكم شكلها ذات طبيعة تتابعية ، مثلها مثل الأدب ، « لا ندرك فيها التفصيل وينتج تجميع العمل الموسيقي

إذا هكذا من الخاص إلى العام، ويكون الجهد الذى يطلب إلى السامع جهدا تركيبيا أو تأليفيا لا تحليليا ، (٣٠) .

لهذا لا يمكن الحديث عن الموسيقى الموجهة للعيون إلا وهى ما تزال على الورق . أما عزفها أو إيقاعها وسماعها ، فهو يخضع قبل كل شيء لقانون عدم رجوعية الزمن ، حتى ولو كانت هذه الموسيقى تدفعنا إلى تخيل أشباح تسير أو تتحرك فى المكان .. وهكذا فهى تعطى نتائج مختلفة جداً عن نتائج البناء رغم أنها تستخدم التعادل كما يفعل فن البناء . فصورة زخرفية صغيرة مقلوقة تزين مبنى ما تتطابق بالنسبة للأبصار فى ناحيتين تتكرر فيهما ، ويمكن إدراكها فى سهولة . أما موضوع الموسيقى الذى تقلبه بالنسبة للسامع فلا يمكن إدراكه لأنه ليس صورة بسيطة تعكس الموضوع الأول فى مرآة خفسب ، لأنه يظهر كما لو كان مشوها أو مقلصا (٣١) ، ولا يمكن لغير المتخصص غالبا أن يدركه . ومن جهة أخرى يلاحظ أن التكرار فى الموسيقى وفى فن البناء لا يعبر عن نفس الشيء ... فالرسوم المعمارية التى تتكرر تؤثر عن طريق وجودها معا، وبالنسبة فهى تخلو من أى تأثير بالمفاجأة أما فى الموسيقى فإن عودة الميلوديا تفاجئنا لأن المفروض فيها أن تكون قد اختفت ، ولكنها تختفى لتعود مرة أخرى .. ففى البناء نجد المضاهاة فى المكان . أما فى الموسيقى فنجد التتابع فى الزمن .

والموسيقى أيضاً — إلى جانب البناء — هى الفن الذى عمل أكثر من غيره على نمو الرياضيات، وأصلها — كما نعلم فى الغرب على الأقل — يرجع إلى فيثاغورس . فلقد كان هذا الفيلسوف يعتقد أن الأعداد هى جوهر الأشياء ونسيج الحقيقة ، وكما يقول هو : « منبع الطبيعة الأبدية » (٣٢) ، على أن تناسق العالم يأتى من علاقات عددية بسيطة، هى التى تنتجها الموسيقى ، بمعنى أن أغنية السموات تجد صداها فى أغنية الصوت البشرى . ومن هنا كانت الرابطة بين الموسيقى وعلم الفلك ، تلك الرابطة التى لم يتمكن أحد

من إنكارها . ألم يتحدث أندريه جيد بشأن باخ عن « موسيقى فلسفية » .

لقد تشبعت الروح اليونانية بالدرس الذي ألقاه فيثاغورس ، وتجد آثاره عند أفلاطون وأرسطو ، ثم انتقلت هذه الآثار إلى العصور الوسطى . التي تعتبر الموسيقى علماً تضعه في « رباعى المعرفة » مع الحساب والهندسة والفلك . ولقد أولى كثيرون من محدثى العصر الحالى الرياضيات دوراً هاماً جداً في النظرية الموسيقية ، فهناك لا ينتظر يأخذ فكرة معينة من سائت أوغسطين ويقول إن الفنان الموسيقى رجل يمارس الحساب ويجهل أنه يفعل ذلك ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد ، ومع هذا فهو يستخدمها فعلاً . فالموسيقى « تمرين لا شعورى على الحساب » . . ولندكر أن من بين فلاسفة ماوراء الطبيعة الألمان ، هناك مثل هربارت — من كانت عندهم الأعداد والنسب هى العناصر الحقيقة للجمال الموسيقى ، (٣٣) .

وهناك حقائق واضحة تثبت هذه الرابطة منذ أول نظرة ، فقد كانت تجربة الوتر الاهتزازى معروفة عند فيثاغورس ، كما أن قطعة الأمعاء تصدر رنين « الثمانى » عند ربطها من منتصفها . والخماسى عند ربطها من ثلثها و « الرباعى » عند ربطها من ربعها . وبهذا تكون الفترات الموسيقية الرئيسية فيما بينها كالآرقام ١ — ٢ — ٣ — ٤ ، ويمكن تمثيلها بالنسب $\frac{1}{2}$ — $\frac{3}{4}$. هذه الملاحظات صحيحة ، وخصوصاً إذا أضفنا إليها الظاهرة المسماة ظاهرة الرنين المتعدد التي ثبتت صحتها أيضاً فيما بعد بالتجربة العملية . فالوتر الاهتزازى يصدر إلى جانب رنينه الرئيسى نغمات جزئية تسمى النغمات الهارمونية ، والنغمات الأولى — بصرف النظر عن ازدواجات الثمانى : أوت — صول — مى ، تشكل التوافق لمقام كبير متكامل ، وهو العماء الرئيسى فى الهارموني الكلاسيكى الذى كان يسميه رامود الدفعة الأولى للطبيعة . . ولقد أولى اهتماماً كبيراً أيضاً « لدورة الخماسيات » . وقد رأينا

أن الخناسى يقابل الرقم ٣ وهو رقم كامل تماماً . إذ يمكنك الحصول على جاما كاملة ذات اثنتى عشرة نوتة إذا أنت أصدرت نغمة أيا كانت ثم سرت من خماسى إلى خماسى نحو السميكة أو نحو الحاد على السواء . أما النغمة الثالثة عشرة فهى تودى بك إلى تلك التى بدأت فيها أول الأمر . وكل هذا يمكن تصويره على شكل دائرة مرسومة فكيف إذن لا نقول إن الموسيقى تعتمد على العلاقات العددية البسيطة وهى الموجودة أصلاً فى الطبيعة ؟ .

إن النتيجة النهائية لهذا تتعدى هذه الحدود . فقد كان من الضروري أصلاً أن تأخذ النظريات الموسيقية فى حسابها الضروريات الطبيعية التى تتعلق بالرياضيات أو بالطبيعة ، وقد فرض الثمانى نفسه كدهياس للسلم الرنان ، لأنه ناتج عن تقسيم الوتر فى منتصفه ، بل لأنه يستجيب لفرق الارتفاع بين أصوات الرجال وأصوات النساء . لكن لماذا استوصل ربع النغم، على الأقل فى الموسيقى الغربية إلا لأن من العسير إدراكه على الأذن عامة ؟ . ليس للعلم دخل فى الحقائق التى ترجع إلى تكوين الأعضاء الصوتية والحسية . ما من شك أبداً فى أن الرياضيات قد أدت للموسيقى خدمات جليلة ، فسمحت لها بوجه خاص بتحديد سلم النغمات وإكمالها ، لكنها لكى تفعل هذا بالذات كان عليها أن تصحح الطبيعة وتعيدها إلى وضع تراهى مناسبة . وهكذا يصبح الرياضى مصلحاً للحقائق الموسيقية بعد أن كان مشاهداً لها بحسب . . وبذلك أصبحت لدينا جاما تسمى جاما الفيزيقيين ، بعد أن كانت لدينا الجاما الفيثاغورية وحدها ، ثم أنت بعد ذلك الجاما المعتدلة . فإذا كانت الرياضيات إذاً قد دخلت إلى الموسيقى ، فذلك لأنها وضعت فيها على الأقل بالقدر الذى كانت تدخل به سابقاً . وعلى أية حال فإن الجاما ليست مطابقة تماماً حتى بعد تحسينها للبساطة العددية التى يحبها المتصوفون والفلاسفة ولا شك أن من الدقة أن نحدد اللحظة التى يتوقف فيها الشئ عن أن يكون بسيطاً . . . على أن الصحيح أنه بمجرد الابتعاد عن الرباعى أو الخناسى تبدأ العلاقات العددية فى التعقد شيئاً فشيئاً .

هذا ولم يكن تدخل العلماء كبيراً لدرجة لم يكن هناك فيها فرق بين

معطيات الفيزياء ومعطيات فن النغمات .. فمثلا في نغمة أوت مقام كبير في الارتفاع تختلف النوتتان لا - سي - عن تلك التي تتطلبها نظرية الفيزياء ، فهذه الأخيرة تتطلب - بعد وضع أوت - صول - مى - فا - رى - أن نضع قيمتها لا وهي غريبة في النغم من حيث ارتفاعه بل وعن نظريتنا الموسيقية - وتحل النوتتان لا - سي # محل سي ١/٢ لأسباب ميلودية . ومن أجل التقليد الشكلي في هذه الجاما الثابتة ذات الأربع النغمات من الرسم الناتج عن الجاما الرباعية الأولى . وأيضاً تخرج الهارمونيكا ١١٧ في آن واحد من أنغامنا ومن كتاباتنا ولا تدخل إليها إلا بناء على التقليد المعروف الذي يجعلنا نعزف « فا » النغمة الحادية عشرة بنغم « أوت » ، رغم أنه في منتصف المسافة بين فا ه فا # (٣٤) ، وهكذا لن نصل إلى إغلاق حلقة الخماسيات إلا إذا دفعنا بإصبع الإبهام دفعة خفيفة ، والواقع أننا إذا بدأنا من أوت فإن النغم الخامس الثالث عشر يعطينا سي # الذي لا يختلط مع أوت فقط إلا بالنسبة للأذن ولإصابع البيانو .

على أى حال فإن الفروض الرياضية كانت أقل فعالية في تاريخ الموسيقى من تقدم التنفيذ الموسيقي على الآلات. فلماذا مثلا ظهرت الهارموني متأخرة لهذه الدرجة مادامت مبنية على الأعداد ؟ لأن المختصين كانوا يجهلون استخدام المدى ، وذلك رغم ما كانت تتمتع به الرياضيات من حب ، ولقد كان اختراع المدى عاملا على ترتيب عدة ميلوديات بعضها فوق بعض ، وهو الذي سمح بقراءة التجميعات الموسيقية قراءة رأسية ، وهو الذي أعد أيضا لظهور التوافق للوقت الذي أدخل فيه قضيب القياس ولماذا استخدم باخ الجاما المعتدلة ؟ هل كان ذلك ليرضى تفكيره الرياضى لأن قيمة نصف النغم يعبر عنها بالجذر $\sqrt[12]{2}$ ؟ إننا نعلم مع ذلك من المعاصرين أن باخ لم يكن يفكر لا في الأعداد، ولا في النسب العددية. إذاً فإن الذي كان يريده في عملية الإصلاح التي كان قد شرع فيها هو إجراء تعادل تام بين أنصاف النغم الاثني عشر التي تتكون منها الجاما، ومن هنا كانت رغبته في نقل الأنغام وترتيبها إلى اللاهية .

هذا التقدم في التنفيذ الموسيقية ، لم تعاون فيه الرياضيات بشيء ، بل إنها عرقلته في بعض الأحيان ، وهي مسئولة بوجه خاص عن أن الموسيقيين إلى حوالي منتصف القرن الرابع عشر ومعهم أصحاب النظريات في الجنوب الأوروبي قد أهملوا الثلاثي لأنهم كانوا غارقين في أحلام فيثاغورية ، وبذلك أهملوا أيضا التوافق السكامل الذي يوجد فيه هذا الثلاثي . . . ولقد ظلت هذه الفترة النغمية (الثلاثي) إزاء الرباعي والخماسي كنغم غامض يمكن قبوله من قبيل التسامح فحسب ، ولو أنه اليوم يظهر لنا شيئا طبيعيا يدخل ضمن نطاق الهارمونيات الأولى . إننا نرى مدى ما كانت الموسيقى تفقد . . . ونرى أن النسبة العددية للثلاثي لم تكن ولا شك سهلة (*) .

ولكن لا بد لنا من أن نؤكد أكثر من هذا ، فالرياضيات لم تتمكن من البقاء في قلب الموسيقى ، بل إنها لم تتعد الخطوة الأولى نحوها ، فبين الموسيقى والرياضيات نفس الفرق الجذري الموجود بين العلم والفن ، لأن دور رجل العلم هو إرجاع الظاهرة إلى ناحيتها العددية ، القياسية التي يتم التعبير عنها بطريق النسبة أو المعادلة . والظواهر النغمية تقبل هذه المعاملة أيضا . لكننا نتساءل : هل كانت هذه الظواهر تقبل هذه المعاملة على نطاق أوسع من الظواهر البصرية إذا كان فن الألوان (التصوير) قد اضطرب منذ البداية كما هو الشأن في فن الأنغام بفروض رياضية ؟ على أية حال فإن الموسيقى لا تختلط بعلم السماع أكثر من اختلاط علم البصريات بفن التصوير . . . ويمكن القول فقط إنها — أي الموسيقى — تستعيد موادها الأولية من علم السماع ، لأنها لا تتبع ميدان السكم ، بل ترجع إلى مجال النوع . والتضاد بين اللونين الأحمر والأخضر لا يعتبر بالنسبة للعين علاقة ترددات الإشعاعات الضوئية . . . ونفس الشيء يقال عن الخماسية التي تدركها الأذن فلا ترجع إلى النسبة $\frac{3}{2}$ التي يدركها عقل رجل الرياضيات .

(*) كان الثلاثي الفيثاغوري يعادل $\frac{8}{6}$. أما في جاما الفيثاغوري فهو يعادل $\frac{9}{8}$

صحيح أن السمع والبصر يصطبغان بصبغة عقلية، وأن الموسيقى تفترض رؤية النسب، وأن نفس هاوى الموسيقى تكون راضية عندما تكتشف وجود تماسك منطقي في تسلسلات الأنغام المنتظمة . . . إلا أن النسب المقول عنها هذه ذات طبيعة أخرى غير طبيعة النسب العددية، عندما تدركها الحواس حتى إذا كانت هذه الحواس قد دربت تدريباً عقلياً . . . أضف إلى هذا أن تماسك العمل الموسيقي لا تحكمه القوانين التي تحكم الأعداد . وهكذا نجد أن العلاقة النغمية السائدة تستجيب جمالياً بطريقة التبرير المنطقي عن طريق التعارض بين الأمور . فإذا أعطينا نغمة أيا كانت أصبح الأمر أن نجد نوتة أخرى تقف موقف الضد صراحة من الأولى، دون خلط أو تقريب أو تعقد أو شك، لتحدث معها رنيناً وسط علاقة تتميز حدودها مع احتفاظها بالاكتمال والثروة والدسامة . . . وفي هذه الظروف يحسن طبعاً اختيار نغم صول . . . الخماسي (٣٥) وهكذا نرى أن الخماسي يجد قبولاً في آن واحد لدى الفيزياء ولدى الموسيقى، لكن قبوله هذا لا يرجع في الحالتين لنفس العلة . فالحقيقة الفيزيائية لن تكون بأى حال تبريراً ولا سبباً للحقيقة الموسيقية .

والمبالغة في التفكير رياضياً قد تؤدي إلى نسيان المهم في الأمر، أقصد كون الموسيقى فناً، وكونها ترمي إلى تحقيق الجمال، وفي هذا عمل بعيد كل البعد عن الرياضيات أيضاً . على أن نسبة عددية ما لا يمكن أن تكون جميلة في ذاتها، وقد تكون لها جميع الصفات عدا الصفة الجمالية، لأنها لا تبعث السعادة في النفس كما تفعل الميلوديا أو يفعل التوافق الهارموني . وبتعبير آخر لن تكون للنسبة قيمة في نظر عالم الرياضة إلا من حيث كونها صحيحة . أما بالنسبة للفنان الموسيقي فلا . . . وإن صح التعبير نقول إن الموسيقى لا يهتم بالنسب في ذاتها، ولا يهتم إلا بالصيغة الملبوسة للنوتة والفترة أو للتركيب النغمي نفسه . وفي هذا ما يكفي للتمييز بين مجالى الرياضيات والموسيقى، حتى ولو ظهرا كأنهما يتداخلان .

الزمن الموسيقى

إن المقارنة التي قننا بها الآن بين الرياضيات والموسيقى تفتى إلى نتيجة إيجابية ولو أنها تظهر كما لو كانت جافة. فالموسيقى فن تجمع النغمت بطريقة تبعث السرور إلى الأذن ، الأمر الذي ينسأه الرياضيون . وهذا التجميع يتم ويكتمل في الزمن ، وهذا ما يميز الموسيقى عن فن البناء ، وقد عرف القديس أوغسطين الموسيقى بأنها « علم الحركة » ، والحركة تضم الزمن إن هي ضمت فكرة العدد ، وبلاحظ هنا سترافنسكى « أن الموسيقى تنبنى في التتابع ، وهي بالتالى فن زمنى ، فى حين أن التصوير فن فضاءى ، والموسيقى تفترض قبل أى شىء تنظيمًا معينًا للزمن ، أى « زمنية مزمنة » ، إن سمح لى باستخدام هذا التعبير الجديد ، (٣٦) . ويقول رولان مانويل بتعبير أبسط إن الموسيقى « لعبة النغم والزمن » (٣٧) ، فحتى إذا اكتفيت بقراءة تقسيم ما ، أجد نفسى وقد اندججت فى المادة ، فهناك إذا تجربة موسيقية للزمن ، أى زمن تنشئه الموسيقى وتعيشه الموسيقى ، وهذا هو ما نسميه الزمن الموسيقى .

فعندما نقول مثلاً إن لدى الوقت — أو — ليس لدى الوقت — أو الوقت يمر بسرعة — أو يمر فى بطء . . . أو إن الوقت من ذهب الخ . . . عندما نقول هذا عامة نحدد حقيقة معقدة للغاية ، بمعنى أن الوقت — أو الزمن الذى نمارس خلاله نشاطنا بأنواعه وتتم فيه أعمالنا ونحقق خلاله مشروعاتنا وتأخذ فيه أعمالنا ومشاكلنا مكانها . . . هذا الزمن عبارة عن مجال تنتشر فيه مختلف العناصر الكونية والبيولوجية والسيكولوجية والعلمية والاجتماعية . . . ومهما يكن الأمر فإن الزمن العادى المعروف — وإن أمكن القول — هذا الزمن اليومى ، يشكل النسيج العادى لحياتنا .

أما الزمن الموسيقى فهو شىء آخر ، لسبب بسيط هو أن الموسيقى تؤدى بنا إلى الخروج من الحياة العادية . فما إن تهبط عصا رئيس الأوركسترا

وما إن تبدأ أوتار الكمان في العزف ، حتى يبتعد عنى ذلك الزمن الذى كان يطاردنى . . . ويتوقف ويلغى نفسه بنفسه ، وتتطاير آلامى ويذهب سأمى ولا أشعر بالأسف على ما مضى ، ولا بالضيق حيال المستقبل، وأترك جانباً زمن العمل ومشاكل الحياة وعبودية ما يمر فى سرعة خاطفة ، وأجد نفسى وقد دخلت إلى زمن جديد ، مليء نقى لا يتبدل . . . وما كل شئ فيه إلا نظام وجمال ورشاقة إلهية ، تحملنى خلالها الميلوديا على أجنحتها . وتلفعنى أمواجها فى جنباتها . . . وأصبح أسيراً لهذه الزمنية الجميلة وأحمل وأنحمل تطوراتها وأترك نفسى لها تسجبنى وتخضعنى .

والزمن يتضمن التغير ، فهو ينتزعنا دائماً بما مضى ولكنه يختلس منا ما لم يحدث بعد . ويكتب لافيل هنا يقول : « لا يوجد زمن إلا لى توجد دائماً فترة بين السكائن الذى نفكر فيه أو نرغبه والسكائن المعطى لنا أو الذى نمتلكه » (٣٨) . . . وبهذا تصبح معجزة الموسيقى وسر السعادة التى تمنحنا إياها أنها فى نفس الوقت تخضع لهذا القانون وتحررنا منه ، على أنه لأن الظاهرة الموسيقية تنمو فى الزمن فهى تتطلب من المستمع أن يحتجز مختلف مراحلها بدلاً من أن يفهمها دفعة واحدة، ويستخدم فى احتجازه إياها ذاكرته ، كما يستخدم فى انتظار مراحلها القادمة خيالا دائماً البقطة . ولقد ذكر أريستوكسين فى مطلع القرن الثالث قبل الميلاد هذه الملاحظة فقال « إن فهم الموسيقى يخضع لشرطين: أولهما تذكر مافات ، وثانيهما سبق ما سوف يحدث » وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وإلى الذاكرة .

ومن الخطأ أن نفسر هذا الكلام تفسيراً سطحياً يستند إلى تجربة الزمن العادى . فأنا عندما أصغى إلى الموسيقى ، تخرج الذكري من أعماق الحنين للماضى ، كما تخرج الرغبة من قلقها الذى تعيش فيه ، دون أن أشعر بأنى فقدت شيئاً ، أو أنه ينقصنى شئ ، لأن الحاضر يكفينى كل لحظة هذه

هى القدرة الجارفة للعادة التى تتصف بها الموسيقى من حيث إنها تسبق الأحداث : وهى واثقة بنفسها ، ومن حيث إنها تعد للمستقبل دون خطأ وتبنى للحاضر — كما يقول بول فاليرى — بشظايا المستقبل ، (٣٩) . إنه انتظار ، نعم ، لكنه انتظار يعبر هنا عن ثروة الماضى الذى يغزو المستقبل مكونا نظرية من الإمكانيات تعيدنا إليه .. وفى اللحظة التى تولد فيها هذه الجملة تجدها تغطى هذا الانتظار ، لكن أليست هى بالذات التى أثارنا فيها هذا الانتظار الذى يبررها؟ . بالاختصار ، فإن أصالة الزمن الموسيقى تنحصر فى دأن الماضى والمستقبل يبران الحاضر بدلا من أن يحولانا عنه ، ولن يكونا هكذا أسفا أو انتظارا ، بل إنهما يلتصقان فى هذا القرب المستمر الذى يوجد فيه عمل الحاضر ، (٤٠) .

ويقول لافيل أيضا : دإنه فى أرفع لحظات حياتنا ، وعند حدوث الانفعال نتيجة الاكتشاف والإبداع والحب ، يخفى الشعور بالزمن والذى يتفتح أمامنا إذ ذاك هو الأبدية ، لا المستقبل ، (٤١) . . لكن هل هذه الأبدية هى التى يختص بها الله والتى تطابق طبيعته ؟ لا . . إنها طبقة زمنية تقرب من هذا الوعد بالحياة الأبدية ، الذى يجعل منه علماء العلوم الدينية حقا للصالحين ، لكن يظل الزمن هو الزمن بتتابعه الذى لا يعود إلى الوراء ، وقد خففته معاييه الموروثة . . . ولن يظل هذا الزمن بمثابة بيئة الأهداف التى لا تقنع ، ولا رمز المتابعة التى تصل إلى هدفها نهائيا ، بل هو بيئة الاستمتاع التى تظل مليئة بخير يتجدد دائما ويضفى السعادة علينا دائما ، والموسيقى تجعلنا نعيش فى زمن مشابه لهذا ، هو رمز وصورة أرضية للخلود دون أن يكون هو الخلود بعينه . . . وتطوره د أن يكون إلا تحليلا لشيء مكتمل نمته ، لا يمكن أن يثرى أو ينمو ، ولا يمكن أن يهدف لشيء إلا للاحتفاظ بنفسه . . وتمدده هو د هذه الحركة السهلة التى يؤدى بها الكمال إلى كمال جديد مستمر وبهذا يعبر العمل الموسيقى عن خصب الشيء المكتمل الذى يحدد نفسه بنفسه ، (٤٢) .

قلنا إن مأساة الوجود الزمنى تنحصر في البعد بين الرغبة والتملك .
الموسيقى هى التى تقضى على هذه المأساة لأنها تحول الانتظار إلى متعة وتولد
الانتظار من المتعة ، إذ يمكن أن نترك دون أسف سرور الدقيقة التى
تمر إذا كنا واثقين أنها سوف تتجدد باستمرار ، وأنتا سنبقى فى السعادة
المتجددة دائما فى حاضر أبدى والسعادة التى تقدمنا لها الموسيقى ليس لها
أصل آخر غير هذا ، وهى سعادة ناتجة عن الانتصار على الزمن ونزع سلاحه
وتلاوة التعاويذ عليه واستنقاذه ، لأنه لم يعد يحوى بالنسبة لنا أى تهديد ،
إذ يذهب دون أن يختطف منا شيئا ، ويسرى دون أن يختفى . واللحظة
الهاربة ، وهى مع ذلك لحظة لا تتحرك ، كسهم زينون عند فاليرى « تطير
ولا تطير » . ولذا فالتجربة الموسيقية تستجيب للرغبة العميقة للسكان الذى
يهدف إلى تغيير زمنيته القلقة إلى زمنية سعيدة ، وهى تمكنه من تذوق
الراحة فى الحركة والأمن فى التعبير . وهذا التوافق السرى بين الفرد
ونفسه ، وبينه وبين العالم الذى يسير فى طريقة للوجود يختلف عن طريقتنا
ونعنى بذلك الأبدية .

فإذا كانت الموسيقى تنتزع الإنسان من الزمن العادى الكريه الذى
يسير فيه نحو الفناء ، أليس هذا إذاً لى يغرق من جديد فى نفسه ؟ وإذا
كان زمنها قد أصبح أبديا ، ألا يجب أن أبحث عنه ، كما يبحث لنا الإنجيل
عن مملكته الله ، فى داخل نفسى بدلا من أن أحاول دائما إظهار مشاعرى
خارجيا ؟ هذه النظرية ، يعزوها البعض إلى بيرجسون ، وما من شك
فى أنها تمثل ناحية من نواحي فكره ، حيث تعود الاستعارات الموسيقية
غالبا تحت قلبه ، لأن الزمن العميق فى نظره نسيج السكان الذى يترجم
طبيعيا بالموسيقى باعتباره أصلا موسيقى . أما العمل الموسيقى فلان يفعل
شيئا غير التعبير عن « الحركة الدقيقة للروح ، والحياة الداخلية للمؤلف ،
التي تندمج والحياة الدقيقة للاستمع عن طريق نوع من التمتعة أو الرنين .

وهكذا تصبح « الميلوديا التي نصغى إليها وقد أغمضنا عيوننا ، وقد أخذنا
نفكر فيها ، أقرب ما يمكن من أن نتقابل مع الزمن ، والزمن هو سيولة
حياتنا الداخلية نفسها » (٤٣) .

غير أن مثل هذا التطابق بين الزمنية والموسيقى لن يخلو من المعايير ،
فإذا يمكن أن يكون موسيقيا بالذات في « الحركة الدقيقة للروح » ؟
وكيف يمكن أن يعيش العمل الموسيقي بعد اللحظات العابرة للإبداع إن لم
يكن هذا العمل عبارة عن نقوش تمثل زمن الموسيقى تمثيلا أميناً ؟ على كل
فالمشكلة هي أن نعرف هل فكرة الترتيب المتوالى ضرورية أم غير ضرورية
لكي ندرك الزمن ، وإذا لم نفع بالتالي في خطر القضاء على الزمن نفسه إذا
نحن استأصلنا فكرة الزمن . إذ يجوز أن يختفي الزمن مع السيولة المطلقة (٤٤) ،
على أي حال لا بد أن نثق أن الموسيقى قد تختفي ، فهي لا شيء دون التقدم
والدخول في النفس العميقة ، بل إنها لا شيء دون التمييز والتكرار
والسلسلة . . فالموسيقى وهي تتطور تطوراً طليقاً إن تكون إلا خلطاً
مطلقاً ، وتقطعا مطلقاً ، وتخبطاً خالصاً ، إن هي كانت ممكنة .

وموقف بيرجسون من هذه الناحية أكثر تنوعاً في الحقيقة ، إذ ليس
من المستبعد أن يجرى عنده تحديد أكثر وتوضيح أدق . فالاستمرارية
بالنسبة له لا شك صفة ضرورية للحياة النفسية العميقة ، لكن هذه
الاستمرارية مهما تسكن ذات سيولة ، فهي ليست موضع اللامبالاة ، لأن
الاندفاعات تصبغها بصبغة الحياة ، ولأن ضربات القلب تبعث فيها التقسيم ،
ولأنها تخضع للسلسلة المنتظمة . وتؤكد هذا إحدى الصفحات التي كتبها
بيرجسون في كتاب « الضحك » التي يتحدث فيها عن الموسيقيين فيقول :
« إنهم يفهمون شيئاً لا علاقة له بالكلام . . أوزاناً معينة من أوزان الحياة
والتنفس تعيش في أعماق الإنسان أبعد مما تعيش أعماق العواطف فيه . . .
يفهمون هذا تحت هذه السعادة ، وذلك الحزن ، نظراً لأنها هي القانون الحى

الذى يتغير بتغير الأشخاص .. هذه الأوزان تنتبع نشوته وآلامه ، وآماله كلها استخلص هذه الموسيقى واستوعبها خالصة « (٤٥) » .

فانشكر بيرجسون لأنه أكد لنا بهذا الوضوح أن الموسيقى لا تعبر عن العواطف العادية : « هذه السعادة وذاك الحزن اللذان يمكن ترجمتهما بالكلام . . . لأن الذاتية التي تمد الموسيقى فيها جذورها أشد غموضا ، من هذه المشاعر السطحية ، ولأنه أوضح الأوزان الحيوية التي يشعر بها مؤلف الموسيقى في قرارة نفسه ، والمواقف العاطفية وترددات النغم النفسى ، والقانون الحى المتغير بتغير الأشخاص وآلامهم وآمالهم ونشوانهم . . كل هذا يعيش فوق الانفعالات العابرة السطحية . مع هذا فالشئ الذى لا يقبل الوصف أو النطق به شئ ، والموسيقية شئ آخر . والحياة الداخلية في ذاتها ليست ميلودية ولا هارمونية . وبالتالي لا يكفى « أن نستخلص ، الحركة الدقيقة للروح لكي نضع قطعة من الموسيقى ، بل لا بد لهذه الحركة الداخلية أن تحصل على شكل ما أو أن تقبل شكلا ما ، وأن تنظم نفسها تبعا لحطة موسيقية وتصبح ميلوديا ، أى كائناً موسيقياً متميزاً ، له وجوده الموسيقى الخاص به ، ومزوداً بمعنى موسيقى نابع من ذاته . وقد عرف هذا جيداً الفيلسوف الذى كتب « المنبعان » (بيرجسون) ، إذ كانت الموسيقى بالنسبة له مصدر إبداع وخلق عواطف جديدة تميزها وتحددها هي ، تدخل في صيغتها وتنبع من بنائها .

يتحدث فاليرى عن الموسيقى في مكان ما فيقول : « إنها تنسج لنا زمناً ندخل فيه حياة كاذبة تلامس ملامس الحياة الحقيقية » (٤٦) . فالزمن الموسيقى ، كالشاعر الموسيقية ، تحدده الموسيقى ، وهو رنين خارج عن الزمن ، زمن خيالى يلمسه الموسيقى مستند إلى زمنه هو ، لكنه يختلف وينفصل ويقوم بذاته مستقلاً ، ولو أنه يظل محصوراً في حدود العمل الموسيقى ، لأن له

مثله ، بداية ونهاية . ويظل منقوشاً في بنائه ، مرتبطاً بشكله ، لا ينفصل عن المادة الرنانة؛ فدور مثل الفالس أو « المارش » أو غيرها يفترض تنظيمًا موزوناً معيناً ، وبالتالي تنظيمًا خاصاً للزمن ، فتعتمد كثافته وسمكه وتمدد أو انكماش نسيجه ، وجفاف هذا النسيج أوليوتته ... تعتمد على الصفة الميلودية أو الهارمونية . أما قوانين التأليف وتغاير الموضوعات والحركات السريعة أو البطيئة ، فلا تأثير لها في تغيرات الزمن الموسيقى .

ومن المؤكد رغم هذا أن هناك أعمالاً ذات أسلوب أكثر حرية وتلقائية ، مثل آداجيو موزار أوليدر شومان ، تشترك وتتماسك عن قرب بالحالات التي يكون عليها ضمير المبدع .. ويميز رولان مانويل بهذا الصدد بين « نموذجين أساسيين للموسيقى ، موسيقى غنائية أو متغنية » ، وهي التي تفيد من الزمن بطريقة أيا كانت ولا تقيسه ، وهذه نموذجها الآداجيو . وموسيقى راقصة أو « مصحوبة برقص » ، وهي التي تمتح الزمن قياساً كما تقاس ضربات النبض أو دقات الساعة ... وهذه نموذجها « الاليجرو » . وبعد ذلك يقول إن « الاليجرو غالباً ما يندمج في الزمن الحقيقي ، ويندمج الآداجيو في الزمن السيكلولوجي » (٤٧) . هذا ونجد نفس التمييز عند سترافنسكي .

أضف إلى هذا أن الأعمال الموسيقية التي تخضع لخطّة زمنية موضوعية — مثل الفالس ذي القياس الثلاثي الزمن — لن تضم تعبيراً ما إن هي لم تكن قد أثّرت بفعل الوزن الحى غير المنتظر ، الذى تدها به حركة الروح تقصد « التبو » الذاتى لحياة الفنان . والحقيقة أن للزمن الموسيقى أنواعاً بقدر ما يوجد من مؤلفين ذوى أصالة ، فالعالم الزمنى عند بيتهوفن ليس هو بعينه العالم الزمنى لشوبير ، وليس هذا بنفسه هو العالم الزمنى عند شوبان ، وليس هذا الأخير هو بنفسه عند فوريه .

هكذا لا يمكن تحطيم الرابطة بين زمن الموسيقى وزمن الفنان الموسيقي . ولو أنها لا « يتقابلان » أبداً ، لأن المؤلف لا يخضع وهو يبدع عمله لسير حالاته النفسية ، وعمله شيء يختلف تماماً عن كتابته بدقة . فهو « يستخلص » كما يقول بيرجسون زمن موسيقاه من الزمن الذي يعيشه ويستخرج منه العناصر الموسيقية ، أو القابلة للدخول في إطار الموسيقى ، نقصد تلك التي تقبل أن تتحول إلى موسيقى . وهو في هذا لا يأخذ في اعتباره ، لا المادة ولا ماتحويه زمنيته من محتويات نفسية ، بل يكفي بأن يحتجز الدفعة والرسم والاريايسك ، والشكل الوزني والديناميكي ويخلق عن هذا الطريق ، في روافد الزمن أنغاماً من زمنه هو ، في النقطة التي تتقابل فيها متطلبات الشيء الذي يريد عمله واندفاعات حياته الداخلية ويصبح هذا الزمن الشكلي زمن العمل الفني . الذي يصبح فيما بعد زمن العازفين والمستمعين حين يجيئون بقصد الاندماج فيه وكالمارة الذين يدخلون حلقة الرقص . ، (٤٨) .

الإنشاد الموسيقي

ليست الأبدية السعيدة التي تحملنا إليها الموسيقى في الحقيقة هدوءاً جافاً ، أو انعداماً للحياة ، أو « نيرفانا » تبلع كل عاطفة متحركة في نوع من اللامبالاة الرفيعة . ألم نقل إن الصيغة الموسيقية يجب أن تكون مبهرة ، رغم أو بسبب دقتها ، وإلا أصبحت عدماً ؟ وإذا كانت الموسيقى — كما نعتقد — ذات هدف آخر غير التعبير عن المشاعر العادية ، أليس من الواضح أنها تثيرنا أو تهدئنا ، تمس إحساساتنا أو تبعث القلق فينا كيف شأمت ؟ أليست هي التي تحرك العواطف دون أن تترجم انفعالا محدداً ؟ هناك إذاً لإنشاد موسيقي ، وتستطيع الموسيقى بناء عليه أن تعرف نفسها بأنها « توصيف أنشودى للزمن » (٤٩) ، وفي ضوء هذا التعريف يعادل الموسيقي الفنان في قيمته قيمة الإنشاد في ذاته . ولنحاول هنا تحديد طبيعة هذا

الإنشاد ، وهو شيء لا يعدم علاقة بينه وبين إنشاد الشعراء والمصورين ، شيء — نقول هذا مرة أخرى — لا يعنى استعراض العاطفة العادية .

ولطالما لوحظ أن للموسيقى قوة انفعالية خارقة ، ولطالما استخدمت هذه القوة ، وهى — أى الموسيقى — بين الفنون الأخرى ، الفن الأول الذى يؤثر فى الأعصاب مباشرة رغم أنه يتجه إلى العقل أيضا ، ويؤثر فيها باتصال وبطريقة جسدية تماما . ومجرد الرنين أو توقيع نوتة ما تتكرر أو تطول يبعث الانفعال إلى المخ والقلب والرئتين والشرابين والدم والعضلات ، يبعث الاهتزاز فى الجسم كله .. ومن باب أولى الميلوديا ، بما تحويه من ثروة ومن منحنيات صاعدة أو هابطة ، ومن أنغام متباينة فى الارتفاع الصوتى ، ومن حركات سريعة أو بطيئة ، ومن إسرار أو إبطاء ، ومن وزن يتدمج مع القياس أو يحطمه ، ومن تضاد بين الزمن النسبى للأنغام ، ومن تغير فى القوة عن طريق التعرض القوى ، ومن الكريشندو (الصعود) أو الدكريشندو (الهبوط) وسلطان الهارمونى على المراكز العصبية ، وبالتالى على الجسم كله ليس بأقل من سلطان الميلوديا كما ذكرناه حالا ، سواء سيطرت علينا الهارمونى وهى تداعبنا ، أو أخذت تمزق نفوسنا وهى تمثل المتعارضات ، أو دفعت بتوافقاتها إلى أعماق أحشائنا . وما من شك أبدا فى أن الموسيقيين يعزفون على أجسامنا كما يعزفون على أصابع الآلة الحية .

هكذا يصبح الإنشاد الموسيقى من قبيل المبدأ لإنشاداً جسدياً . ويتميز فن الأنغام الحركية أكثر من فن الخطوط والألوان ، أو من فنون الحجم والكتل ، فالموسيقى تدفع للسير والقفز . . . ولذا فهى شقيقة للرقص ، لدرجة أن أكثر أنواع الموسيقى تأملا أو أشدها استدعاء للتأمل توحى بتمثيل حركى قادر على تصويرها وترجمتها بالحركات لحسب . ذلك أن كل شيء فيها حركى ، ولا يصبح للوزن والميلوديا والهارمونى فى توافقها أى

معنى إلا بفضل تسلسلها وتتابعها ، ما دام كل شيء فيها يثير الحركة . . . وتظهر هذه الحركة أحيانا بالأذرع والسيقان ودائما بالنسيج وأدق أجزاء الأعضاء الداخلية . وبالاختصار لا ترجع عليه وجود الفن الموسيقى إلى الحاسة السمعية للإنسان لحسب ، بل لأنها ترجع كذلك إلى العلاقة المتينة الخاصة التي تربط بين الحساسية السمعية والحركية الحية ، وبوجه خاص ، الحركة النفسية ، (٥٠) . والشئ الذي يسمى نشوة أو خمولا — أو إثارة — أو راحة ، أو دفعا إلى أعلى أو إلى الأمام هو الأثر الذي تتركه الموسيقى . وكلها قبل كل شيء ظواهر عضلية وحركية .

هل من الممكن أن نوضح وأن نصل هذه الطريقة في الفنية الموسيقية برد الفعل النفسى الجسدى ؟ يعتقد البعض أن هذا ممكن ويقولون إن كل جملة صاعدة ترفع النغم العاطفي ، وإن كل جملة هابطة تخفض منها ، (٥١) . هكذا يتكون « رافع السيف » عند فاجنر — وهو الذي يبعث فينا نشوة لإرادة القوة — من مجموعتين ميلوديتين صاعدتين . والعكس في مقطوعة « البطولة » ، وهي مقطوعة حزينة للآموات ينخفض فيها النغم ، وهي تنتج من مجموعتين هابطتين . ومن ناحية أخرى يلاحظ أن « كبر الفترة بين نغمتين يؤثر في القوة الديناميكية تأثيرا يكبر كلما طالت الفترة . وقفزات الأنغام تثير قفزات ديناميكية تتولد فجأة ، وبالتالي تثير تنوعات مفاجئة في النغم العاطفي . وذلك إذا سارت فترة السكون من السميك إلى الخفيف في اتجاه النشوة العالية ، وإذا سارت من الخفيف إلى السميك في اتجاه الهبوط ، (٥٢) مثال ذلك مقطوعات المارسيين ، وأغنية الرحيل وموضوع قفزات الفاليري عند فاجنر وبطولة سيغفريد عنده أيضا ، وكذا موضوع « مارش » المشاة ، كلها تبدأ بنفس الصيغة المثيرة ، أى بقفزة صاعدة للنغم السائد القوي ، تقصد الرباعي الصاعد .

ويلوح أن التجارب العملية قد أثبتت صحة هذه القوانين ، إذ تدل على أن تمدد العضلات يزداد بازدياد تردد النغمات المتغيرة ، وأن هذه الزيادة كبيرة بحيث لا يمكن قياسها بالدينا موميتر (مقياس الديناميكا) ، ولو أن هذه التجارب كانت سريعة وضئيلة إن هي قورنت بتعمد الظاهرة الموسيقية ، إذ أنه بالإضافة إلى ارتفاع النغمات ، تتداخل قوتها ومدتها وطابعها وطريقة ونوعية إرسالها ، وتنظيمها المتبادل بوجه خاص ، ذلك لأن تعبيرات اللغة الموسيقية تستطيع أن تقول ما تريد قوله عن طريق علاقاتها بما يسبقها وما يلحقها في الحديث الموسيقى ، أكثر منه عن طريق مغزاها المجرد ، (٥٣) . ولهذا فإن من الممكن تماما أن نعبّر عن اللشوة بجملة هائلة ، كما هي الحال في موضوع « القديس فرانسوا » بول يسير على الأمواج ، كما يمكن التعبير عن الهبوط بجملة صاعدة كما هو الشأن في « دراسة فامقام صغير لشوبان » ، (٥٤) وكذلك فإنه « إذا كانت اللشوة متناسبة مع طول الفترة الموسيقية ، تتساءل : كيف نفسر صفة الإثارة الكروماتية ؟ ولماذا اعتبر اليونان النغمة السميكة هي منطقة الانتشاء الحماسي بكل معناه ، تاركين جانبا استخدام أى مقياس للديناميكا ؟ ، (٥٥)

هذا صحيح ، بل ونضيف إليه أن الصيغ الميلودية أو الهارمونية يتغير معناها بتغير العصور . إن الموسيقى تمارس تأثيرها في الأعصاب ، ولاشئ . يخفف بسرعة كما يخفف الشعور العصبي ، وهناك تنافرات جذب الأذان في جيل معين ، وتجدها بالنسبة للجيل الذى يليه شيئا جافا . . . ويجب أن نفسى ، بالإضافة إلى هذا ، أن التأثيرات التى تنتجها الموسيقى ترتبط بالنظرية الموسيقية السائدة ، فهى تتغير في إطار نظرية أخرى كما تتغير في معانى الكلمات في نصوص مختلفة . فهكذا نجد « أن قفزة الرباعى ، مهما تكن قوية ، قد لا تدفع سيقان اليونانى ولا قلبه للقفز ، ولا تدفع رجلا

العصور الوسطى لشيء لأن حاسة السمع لديه لم تتدرب على هذه النغمات البسيطة كما يحدث لنا نحن حيث نجد فيها ثروة ناتجة عن توافقين متوالين هما الرباعي والسباعي السائد الذي نفهمه مستترا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، وقد أصبح هذان النوافقان في العصور الحديثة محور ارتكاز الموسيقى ، (٥٦) .

على أى حال فإن القول بأن « الموسيقى لذة للروح لأنها دافع يولد النشاط في الجسم » ، (٥٧) قول لا يكتفى ، كما لا يكتفى القول بأن الروح « فوق ظاهرة » وإن الإنشاد والموسيقى ترديد نفسى لاهتزاز جسدى ، لأن الإنشاد الموسيقى يذهب من النفس إلى النفس عن طريق الجسد ، وهو في هذا يتمتع بطبيعة روحية أصلا وأساسا . على أن إدراك الموسيقى حسيا يفترض كما رأينا عملا عقليا ، لكن العقل لا يلعب إلا دور الوسيط لحسب . ويقول سان سايان : « إن في الفن نغمات . . . شيئا يعبر الأذن كما تعبر الدهليز ، ويعبر العقل كما تعبر ردهة ، ويذهب بعيداً . . » (٥٨) لكن إلى أين يذهب هذا الشيء ؟ هل يذهب إلى ما وراء آلامنا وسعادتنا وانفعالاتنا وعواطفنا الخاصة حيث تنجبه الموسيقى إلى العاطفية البحتة ، إلى القوة الانفعالية للروح ، إلى القدرة على الإحساس نفسها ؟ لقد كان هذا رأى نيتشه ، لكننا لا نؤمن به تماما . إذ يجب أن نذهب إلى أبعد من ذلك إلى حيث يختفى التمييز بين القدرات كما يختفى التمييز بين المشاعر والأفكار . إن الموسيقى تمسنا في الواقع من جذور كيائنا ، وتخترق جسدنا إلى أن تصل إلى الروح فتدق عليها في محور ارتكازها ، وفي النقطة التي تنبع منها جميع أمانينا ، لأن الوزن الذي تنطوى عليه والقوة التي تحويها تصل إلى الوزن الحى الذى تضمه وإلى القوة العميقة التي هي كيائنا . فإذا ما تخطت كل ما نحب ونهوى اتجهت كما يقول شكسبير إلى مقر الحب نفسه ، ذلك الشيء الذى . . لا أدرى كيف . . ينبض ويتأوه ويأمل . . .

لكن هل نستطيع الوصول إلى سر كل حياة وكل كائن ، إن نحن استطعنا الوصول عن طريق الموسيقى إلى سر كيائنا نحن ؟ وهل تمكننا الموسيقى من الاتصال بالحقيقة التي تغذى بها كل حقيقة فينا وخارجا عنا؟ هذا ممكن . . . فالموسيقى — هكذا يقول ييتوهفن — كشف أرفع من أى حكمة، ومن أى فلسفة . ، وهو يقول أيضا إن «الموسيقى هى الوسيلة الوحيدة التي توصلنا إلى عالم أرفع ، ذلك العالم الذى يضم الإنسان والذى لا يستطيع الإنسان أن يضمه» (٥٩) . الحقيقة أننا نرى الموسيقى ترتبط دائما بالدين . فالنشوة الموسيقية مثلها مثل النشوة التصوفية تقرب من كل ما يعصى على التعبير والنطق ، وبما لا يمكن التعبير عنه باللغة . . . وفيلسوف من فلاسفة ما وراء الطبيعة مثل شوبنهاور قد يكون على حق حين يمنح الموسيقى صفة القدرة على إسما المظاهر الظواهرية ، وعلى ضبط الشيء فى ذاته ، وعلى الاتصال بجوهر الطبيعة . ومهما يكن من أمر فإن الإنشاد الموسيقى يصبح إنشادا كونيا ، فكل شيء يحدث فى لحظات معينة كما لو كانت الموسيقى تمنح الأوزان الداخلية فينا الوزن الأولى ، وهو قانون الكون . . . ويلوح أنها توسع ذاتيا بحيث تبلغ حجم العالم وتعيد وضعها فى التناسق الكونى بعد أن تجمعها فى ذاتها وتخلصها من عراقلها .

هذا ولا ترتفع جميع أنواع الموسيقى ولاشك إلى نفس المستوى من الروحية ، فالنفس البشرية تضم قما ووهجات ، ومن هنا كان الازدواج فى الإنشاد الموسيقى ، ولذا قد يكون من الخطر أن يقارن الإنسان نفسه بالقوى الكونية ، ولذا حذرنا «باريس» من موسيقى الهلاك فقال : «هناك أنغام تذهب إلى محراب النفس لتبعث النشاط فى عقلنا وجنوننا ، ولتضع فى نفوسنا خمائر تجهلها» (٦٠) ، وهكذا فالموسيقى قادرة على تهدئة غرائزنا ، لكنها أيضا تستطيع أن تبث فيها الهياج ، ويمكن

دائماً تقريباً أن تلحظ وجودها عندما تريد أن تنزع من الإنسان سيطرته على نفسه ، فهي تساعد على إيجاد النشوة السفلى والنشوة العليا على حد سواء ، واللهاو الخليع ، مثله مثل الصلاة لا يمكن إدراكها دون الموسيقى ، وهالك الطقوس السحرية ، وغالباً ما تكون قاسية بذينة ، في الأديان السفلى . . لا تتم إلا في جو من انتشاء جماعي تعمل على وجوده أنغام « التام تام » . كما كان محاربو العصور كلها يذهبون إلى المذابح على أنغام الطبول . . وعندما يقوم شيان اندفعوا في قسوة نحو نهب قاعة مسرح بعد انتهاء حفل جاز ، لا يمكن أن نقول إن الموسيقى تلتطف الأخلاق .

إنها تلتطفها ما دامت هي الموسيقى ، أى مادامت تعمل على تنقية القوى الروحية والجنسية فتحركها إلى إنشاء موسيقى بحث . هذا ولا شك أن مؤلفي الموسيقى يتصفون بالسطحية أو العمق تبعاً لنوعية روحهم ، كما يتصفون تبعاً أيضاً بالجدية أو الهزل ، أو بالعذاب أو الهدوء . ويقول فاجر هناء إنهم لا يستطيعون جميعاً أن يذهبوا لاستشارة الله ، كما فعل بيتهوفن عند كتابة رباعياته الأخيرة ، ولا يستطيع كل موسيقى على السواء أن يذهب بنا إلى قمة الهدوء الروحي الذي يوصلنا إليه جان سباستيان . وكما تطول المسافة مثلاً بين باخ وأوفنباخ . يكفي أن الموسيقى تستطيع أن تحل أغنياتها فينا محل ثورتنا ، وتنقذنا من نفوسنا وتنقي حركاتنا الجسدية وتخرجنا من عالم المحسوس لتتجه بنا قليلاً أو كثيراً إلى ملكة التأمل فإن هي أضفت على الموسيقى لحظة تلقيت منها أجمل هبة مادامت تبعث التناسق في نفسى ، أى الحكمة والتعقل بحيث ترتب قدراى كلها ، بل وجسدى ، تحت سيطرة الحكمة ، ولحكمة اسم آخر هو الخير . . إننا لم ننته بعد من تفهم معنى تلك الصورة القديمة التي تصور « أورفيه » منقى النفوس بالهارموني والتي تترجم الحقيقة . لا: إن الموسيقى لا توقظ فينا لا السعادة ولا الحزن . . فإن هي استطاعت الوصول إلى الهدف الذي ترمى إليه تماماً لجعلت منا آلهة » (٦١) .

مناهج خارج المنهج

مادمت أصل إلى المسكان المحدد وفي الميعاد المحدد ، فما من أحد يمنعني من اقتطاف أزهار الطريق ، أو الإعجاب بمنظر الطبيعة . هكذا الأمر بالنسبة لفنان الموسيقى أيضا ، إذ يجب عليه أن يعطى لبنائه الرنان معنى مفهوما بذاته فحسب ، وعن طريق الصيغة ، وأن يطلق الحرية لهذا الإنشاد الذي لا يتصل إلا بصلة بعيدة بالعواطف الأخرى ، وإن هو لم يفعل هذا فلن يكون لعمله قيمة ، ولن يكون عمله هذا موسيقيا. هذا هو منهجه الضروري الإلجباري. أما ما يتبقى بعد ذلك فهو حر في كل شيء يستطيع بالقدر الذي تسمح له به وسائله أن يصنع الألوان والأضواء والظلال وأن يصف ويحكي ويصور ويطرق هذا الموضوع أوداك - أي ، بالاختصار - أن يرسم لنفسه هذا المنهج الثانوي الاختياري أو ذاك . ولن يضع على المستمع في هذا شيء بشرط أن تكون الموسيقى بالنسبة له أيضا موسيقى قبل كل شيء .

ولقد قلنا في بدء هذا الفصل إن الاتجاه نحو القصص أو الوصف في الموسيقى يوجد كثيرا لدى الموسيقيين ، وعندنا من هذا أمثلة نأخذها من النغم الجريجوري الموحّد ، الذي يقلد ما يعبر عنه تماما ، كفكرة «أضواء» أو فكرة «عيشوا على الأرض» ، أو نأخذها من موسيقى عصر النهضة الذين استمروا في هذا الاتجاه حيث لم يحدث أن تركوا يوما كلمات معينة مثل : «اصعد» أو «اهبط» دون أن يوضحوها برسم يناسبها . وبإخ لا يتبع طريقة أخرى غير هذه . والحركات الصاعدة لآلة القدم في الكورال الذي يصور «الطوفان» ومقامات السباعي في كورال مقطوعة «سقوط آدم» كلها ذات قيمة تصويرية.. كما أن الكروماتية (تعدد ألوان النغم) ذات الأنين، التي يستخدمها بيتهوفن فيما بعد تهدف إلى تصوير احتضار المسيح فوق الصليب . وهما يدين يسمعنا في مقطوعة الحليقة « زفير الأسد وتغريد

العندليب ونوح اليمام ، (*)

وهو يريد بالتأكيـد أن يصور لنا هنا الألوان المنعشة في الصباح حين يربط في بداية الجزء الثالث بين المزمـار والآلات الوترية . وعموما فإن تأثير الاوركسترا تمثيـليا ليس بجديد .

على أنه يجب ألا نضع الرغبة في الوصف حيث لا وجود لها ، وإذا كان العمل الموسيقي يحمل عنوانا ، فليس هذا بدليل على شيء ، وغالبا ما يكون المؤلف قد بدأ مقطوعاته بدافع جمالي بحث ، ولا يدرك العلاقة بينها وبين شيء معين إلا فيما بعد . وهكذا يعثر على العنوان بعد تأليف المقطوعة أو خلاله ، فهذا هو نجر حين كتب « باسيفيك ٢٣١ » ، لم يكن لديه أي هدف أو نية لتقليد قاطرة السكة الحديدية ، وهو يقول هنا : « لم تكن عندي فكرة أخرى غير كتابة حركة سيمفونية ما ، فرأيت أن أقرب بين أجزاء الوزن وأن أباعد بين أجزاء الحركة . . . ولم أبحث عن عنوان للمقطوعة إلا بعد ذلك ، عندما انتهيت منها . وأنت تعلم أني أحب قاطرات السكة الحديدية كثيرا ، ورأيت إذاً أن أفعل مثلها فأسميت حركة مقطوعي « باسيفيك ٢٣١ » (٦٢) . وقد كتبت عناوين « التقديس » لسترافنسكي ، و « الخمار الصغير الأبيض » لايير – كما يشهد بذلك مؤلفوهم – في نفس الملابس .

وأحيانا تختفي نية الوصف قليلا أو كثيرا إزاء النية الموسيقية ، فلا يطلب الموسيقي من الشيء إلا أن يقدم له عنصرا ميلوديا أو هارمونيا يستخدمه . وقد كانت « العرجاء » مثلا في نظر مؤلفها رامو فرصة لتكسير الوزن كما كان نوح الطير في مقطوعته « الدجاجة » لنفس الموسيقي ، وقد

(*) لن ننتهي إن نحن تحدثنا عن أصوات الطيور في الموسيقى ؟ فقد أوحى الدجاجة لرامو أصواتا . أما هايدن فلم يألف من لم يلق صوته حين تبض في نهاية الراعي العشرين وفي الليجرواندانت السيمفونية ، وقلدها موزار وروسيني وباخ . . .

صورت تماما كما هي في الطبيعة أولا ، كانت بمثابة خلية نسج حولها المقطوعة كلها على هيئة بناء شكلي له جماله في ذاته . أما « الصيد » لموزار أولسكارلاتي فهو لا يصور لنا شيئا عن رحلة صيد ما . وعند ما أسمى هايدن إحدى سيمفونياته « الساعة » ، وأخرى « الدب » لم يكن يقصد أى تصوير . . . كما أنه إذا كان صوت أقدام الحصان قد أوحى لبيتهوفن كما يدعى البعض باللايجريتو في السوناتا ٣١ رقم ٢ بشىء ، فالحقيقة أنه لم يحتجز من هذا الصوت إلا المحرك الأول

وعلى كل ، فالواقعية في هذا المجال لا يمكن أن تذهب إلى أبعد من ذلك . . إذ أن لغة الأنغام تختلف كل الاختلاف عن لغة الألوان في التصوير ، ولذا فإن الموسيقى لا يقلد النموذج ، بل بالأحرى ينتج مرادفا سمعيا أنشوديا له ، وقد يكون من الخطأ صبغ شىء بصبغة بصرية دون أن يكون هذا الشىء قابلا لذلك . ولندكر أن بيتهوفن قد كتب على رأس « سيمفونية الرعاة » : « هذا تعبير عن عاطفة ، وليس تصويراً » ، فالمنظر الواقع على خضفة النهر ، والعاصفة ورقصة الفلاحين وأغنية العصفور الصغير ، كلها تعبير عن حالات نفسية ، والشىء الصحيح بالنسبة للرومانتيكيين مثل شومان في مقطوعة « منظر الأطفال » ، و « كرنفالات الفراشة » ، صحيح أيضا بالنسبة لمؤلفي الموسيقى ، لأن العالم الخارجى موجود بالنسبة لهم . فلنفكر في « نبذات سيمفونية » — أو — « البحر » الذى لا وصف فيه لشىء . . . وفي مقدمات البيانو « لديبوسى » ، ومنها « راقصات جزيرة ديلفا » و « الفتاة ذات الشعر السكتانى » و « هضبات انا كبرى » و « دوائر تحت الأمطار » و « خطوات على الجليد » ، نجد أنها جميعا لوحات موسيقية لا تصور شيئا ، ولكنها تنقل حالات نفسية معينة .

هل يعنى هذا أن نقول لى نحكم على عمل من هذا النوع : إن عنوانه لا يفيد فى شيء ؟ لا أظن — لأنه من الضروريات لى تكتمل المتعة التى يعدنا لها الموسيقى وهو الذى يهتم بالتقابل الغامض بين الإدراكات الحسية أن يكون هناك عنوان ، ذلك أن التشابه بين النغم واللون إحدى الظواهر العميقة التى تنتمى إلى مجال اللاشعور . واللاشعور هو الذى يعاون فى خلق كل ما هو غير محدد واضح ، وفى إيجاد قلق الانفعال الموسيقى لدى المستمع العادى الذى لا يصغى إلى الموسيقى بأذن الفنان الذى يعرف ما هو « الكونتربوان » ، والذى ينصرف فى سذاجة إلى جاذبية المقطوعة الموسيقية . واللاشعور هو الذى يكشف لنا عن التناسق بين عالمين مختلفين ، واللذة التى نجدها فى مثل هذا الشعور قد تختفى إذا تحدد واتضح هذا التناسق فى صور واضحة ، بدلا من أن يظل غامضا فى إحساسنا . (٦٣) .

والقصيدة السيمفونية هى الموسيقى ذات المنهج بالمعنى الصحيح . ولقد اخترعها برليوز ولكنها لم تعش طويلا حيث اختفت فى نهاية القرن التاسع عشر ، حين امتصتها موسيقى الباليه رغم ما اصطبغت به من بريق حيث إن من بين الذين مارسوها موسيقيين لامعين من أمثال ليزت وصانص وريمسكى كورساكوف وبول دوكاس وريتشارد شتراوس ، وحتى كلود ديبوسى . وبظهور القصيدة السيمفونية أخذ الرجوع إلى معطيات غير موسيقية يسيطر ويحاول أن يوجد فى كل موسيقى . فى هذا النوع يسبق النقاش الموسيقى نفسها ، وهو الذى يحدد بناءها وأجزاءها المتوالية ، ولا يستطيع المستمع إليها أن يفهم شيئا إن لم يكن قد وضع تحت بصره البرنامج المفصل لها ، وهو برنامج أو منهج رسمه الموسيقى لنفسه ، كما يفعل برليوز فى « السيمفونية الخيالية » ، أو هو أيضا منهج يكون الموسيقى قد استعاره من أحد رجال الأدب ، كما فعل ليزت حين استعار « مقدماته »

من إحدى قصائد لامارتين ، وحين استعار سان صانص أيضا « رقصة الموتى ، من إحدى قصائد جان لاهور .

ويلاحظ اليوم أن علماء الموسيقى يهاجمون القصيدة السيمفونية بشدة ، باعتبارها تخضع للأدب وتعتمد أساسا على عناصر غريبة عن فن النغم ، وتنتج من هذه الرومانتيكية الخليطة التي تفسد الموسيقى بخلطها بالشعر والفن المسرحي والتصوير ، وبالتالي تصبح من وجهة النظر هذه « نوعا مجنسا ، يشكل « كفرا بالمبدأ ، الموسيقى الخالص (٦٤) . صحيح أن هذا الرأي يبين لنا في وضوح مدى الأخطار المؤكدة التي تهدد الموسيقى . لكن غالبا ما كان برليوز رجلا من رجال الأدب ، لأنه يريد ، مبالغا ، أن يوقظ عن طريق شروحه صوراً محددة وعواطف متميزة ، ومع ذلك فهو موسيقى أكثر منه أديب . يدل على هذا أن « السيمفونية الخيالية ، لا تزال قائمة رغم عنوانها العتيق ، نحتجز منها الحد الأدنى من المناقشة الضرورية ، ونصغى إلى موسيقاها ، إذ أن الشيء الوحيد الذي يجب أن يؤخذ في الاعتبار في نهاية الأمر أن تكون الموسيقى جميلة ، سواء كان أو لم يكن لها موضوع . . والعمل الفني هو الذي يحكم عليه دون أن نفكر في الكيفية الغامضة التي ولد بها . على أن « الكفر بالمبدأ ، يمكن أن يؤدي إلى حقيقة صحيحة . . وهام أولاء المجنسون يملأون الشوارع ، وهم شبان على جانب كبير من الجمال .

مع كل ، فالمؤلفون الذين أولوا القصيدة السيمفونية أكبر الاهتمام لم يكونوا يهتمون بالمنهج لدرجة كبيرة ، لأنه كان بالنسبة لهم نوعا من نسيج سطحي ، أو خطة للتفكير أو مشروعا للعمل يشيدون فوقه عملا موسيقيا يكاد يكفى نفسه بنفسه . يشرح لنا سان صانص في مقدمة كتبها

لمقطوعة «عجالة أو مقال»، موضوع هذه المقطوعة فيقول: «إن موضوع هذه القصيدة هو إغراء المرأة، والكفاح المار بين الضعف والقوة، لكن ما «عجالة أو مقال»، إلا وسيلة اخترتها لحسب من وجهه نظر الوزن والسياق العام للقطعة. والأشخاص الذين قد يهمهم البحث في التفاصيل يستطيعون أن يروا في الحرف (ج)، هرقل وهو يثن وسط القبود التي لا يستطيع تحطيمها، وأن يروا في الحرف (هـ) أو مقال وهو يسخر من الجهود الضائعة التي يبذلها البطل، إنها وسيلة، وعلى أكثر تقدير رسم تقريبي أعد من أجل الموسيقى. هذا أيضا ما يبحث عنه الأب دو كاس في قصة «الصبي الساحر»، حيث يقول: «لقد اخترت الأنشودة الشعرية التي كتبها جوته، لأن طريقة قراءة القصيدة تنفق تماما وصيغة الشرزو والكلاسيكية، ولأن أغلب الأحداث لدى جوته يمكن أن تتجسد موسيقيا، ومثال ذلك الجزء الخاص بالمكنسة المكسورة، والتي يعمل شقاها على ازدواج ممارسة هذا الجزء وعلى مولد جملة تعبر عن لحن عائد» (٦٥).

هذا ولن يكون النقاش حول موضوع اللحن عديم الفائدة، إذ أنه — على أقل ما يمكن — يفيد في شحذ خيال المؤلف الموسيقى، وفي إثارة عقله ويده، وفي توليد نشاطه الإبداعي، وكما يقول المصور ربنوار، في «إشعال قريحته». كان هذا الشأن بالنسبة لليزت الذي يكتب قصائد سيمفونية ذات صيغة مكتملة تسيطر فيها الناحية الانشودية على الرغبة في الوصف والسرود. وليس للمنهج هدف آخر — هكذا يقول — إلا أنه يشير مقدما إلى المحركات السيكلوجية التي دفعت المؤلف إلى خلق عمله إشارة على تجسيد هذا العمل فيها. ويشير الموسيقى فيرمز إلى نفس الشيء وهو يتحدث عن دو كاس فيقول: «يلوح أن دو كاس لم يأخذ في مقطوعة «آريان وذو الحية الزرقاء»، من الشاعر إلا عنصرا سريرا

شحن عقله ، وهو لا يتردد في القضاء على الجرثومة الكلامية وخنقة تحت الازدهار السيمفوني بالأوركسترا ، حين يبدأ خياله في تلقي الدفعة الأولى . وما دأريان وذو اللحية الزرقاء ، إلا قصيدة سيمفونية رائعة ، مكونة من أجزاء ثلاثة ، لا أهمية كبرى لألفاظها ، كما أنه لا أهمية فيها للأسطورة الفارسية التي منحت الحياة الموسيقية لمقطوعة لا يبرى . . فالقصيدة تعطى إشارة موسيقية للفنان الموسيقى ، والأوركسترا هو الذى يطرق الموضوع بعمق ، (٦٦) هل هذا يعنى أن على المستمع أن يحرم نفسه من النظر إلى المنهج — أو أن يقرأه ثم ينساه حالا حتى ينصرف إلى الموسيقى نفسها ؟ يجب هنا ألا نكون متعصبين ، إذ يمكن أن يكون معنى الموضوع مفيدا في استمرار جذب الانتباه وفهم الخط العام للمقطوعة . أضف إلى هذا أن الموضوع ذاته يمكن أن يزيد من اللذة بشرط أن نضمن أولوية الموسيقى ، وأن نتأكد من أن المنهج — أو الموضوع — لن يحول المستمع عن تذوق الموسيقى نفسها ؛ لا بد هنا أن نصدق سان صانص ، وهو فنان لا شك فيه ، حين يرفع من شأن القصة التي تنطوى عليها السيمفونية . إنه يقول : « كم تكون الجاذبية عظيمة عندما تأتى لذة موسيقية خالصة لتنضم إلى لذة الخيال الذى يعبر طريقا معروفا دون تردد ، رابطة في ذلك بين الفكرة والموسيقى . . . وهذا ما يحدث ، مهما قيل ، بسهولة مطلقة . . . لأن كل قدرات الروح تجد مجالا لنشاطها ، وكلها ترمى إلى نفس الهدف . . . إننا نرى جيدا ما يكسبه من هذا . . . ومن المستحيل على أن أرى أنه يفقد في هذا شيئا ، (٦٧) .

أما الشعر فهو لا يكتفى بالحصول — إن لزم الأمر — على موضوع من أجل الموسيقى . فكثيراً ما يشترك وإياه اشتراكا متينا . وإذا كان من

الصحيح أن هذه النظرية لا تنطبق على أدباء القرن الثامن عشر الفرنسى من أمثال ديدرو وروسو وكوندياك ، وهى نظرية عادت فى القرن التالى على أيدى سبنسر، الذى يرجع كل أنواع الموسيقى، حتى موسيقى الآلات، إلى تحرر الصفات التعبيرية للغة اللفظية ونضجها . لاشك أن كلام البشر يحوى عناصر تعبيرية نجدها فى الموسيقى ، وأن الانتقال من الكلام إلى الموسيقى يكاد أحيانا يكون غير ملموس . يقول سان صانص هنا : إن الكلام أنشوديا هو التغنى ، وهذا صحيح جدا لدرجة أنى حين أستمع إلى إنسان ينطق بأبيات شعر جميلة ، أجد أحيانا أنفا ما أستطيع تسجيلها فى نوتة (٦٨) . صحيح هذا لأن الأنواع الموسيقية التى يصحب الكلام فيها الموسيقى متعددة، ومنها الميلوديا المغناة أو المقدسة أو غير المقدسة ، والجوق المتعدد والاوراتوريو والأوبرا والأوبرا الهزلية إلخ . . . وليس من داع هنا لىكى ندرس هذه الأنواع المختلطة باعتبارها أنواعا ثانوية . . . لأن هدفنا هو البحث فى الطريقة التى طرق بها الموسيقيون النص لإنقاذ الموسيقى طبقا لمدارسهم وعبقرياتهم .

والموسيقيون الذين أعلنوا أفضلية الكلام على الموسيقى كثيرون ، تجدهم فى فلورنسا فى القرن السابع عشر ، ومن بين الروس فى القرن التاسع عشر لدينا موتزفردى ، ولوللى ، ومنه إلى جلوك ، ومن هذا الأخير إلى سيزار كوى . والأمر أحيانا أمر طبيعة خاصة للموسيقى نفسه . ويقول كولنج فى كتاب : الموسيقى والروحانية : إن هناك — إن صح هذا التعبير — موسيقيين لفظيين، كما أن هناك موسيقيين بصريين، يشترك الكلام رغما عنهم بتوتر كيانهم وأهدافه نحو الموسيقى . . . وأغلب الأحيان يكون هذا متعلقا بمذهب تفرضه على الفنان البيئة المحيطة به

أو التقليد . ويقدم لنا جلوك في هذا مثلاً نموذجياً ، فقد أخذ أصحاب نظريه دوائر المعارف في القرن الثامن عشر يوثرون فيه إلى أن أصبح من رأيه « تحديد دور الموسيقى في وظيفتها الرسمية ، وهي خدمة الشعر عن طريق التعبير دون تعطيل العمل المنطوي عليه الدور الموسيقي أوبعث البرودة فيه عن طريق زخارف لا فائدة لها ... » ثم يقول : « ولقد حاولت جهدي أن أكون مصوراً وشاعراً قبل أن أكون موسيقياً ، موسيقى ؟ حمداً لله . . . لأنه كان هكذا رغم المبادئ التي نادى بها ، ويدل عمله على هذا وخاصة حين لا تعمل الكلمات على السيطرة تماماً وهو على كل حال يعرف وصفها ، هذه الكلمات ، في النغم حين يتبع غريزته وينسى التعاليمات ، وما هو يكتب إلى جويللار ، مؤلف « لفيجنى في توريدا ، المتحرر يقول له : « فيما يخص الكلام الذي أطلبه منك ، أنا في حاجة إلى أبيات من عشر مقاطع تضعها ، في الأماكن التي أيسها لك مقطعاً طويلاً رناناً . . ثم أخيراً أريد أن يكون البيت الأخير قائماً مهيأ ، هذا إذا أردت أن تكون متفقاً وموسيقياً . . وجلوك في هذا أقل انسياً من لوللى الذي كان يؤلف موسيقاه قبل أن يتلقى القصيدة التي كان يطلبها من كينو ، أو من جليнка الذي كان يكتب موسيقاه أولاً عن « الحياة القصيرة » ثم يكيف الأقوال بها بعد ذلك .

والحقيقة أن جلوك يعمل بطريقة لا تنفق دائماً وما يقول ، لأنه يخضع النص للموسيقى . أما راموفهولا يخفى من نواياه شيئاً ، حين كان يفخر بأنه يطبق « لاجازيت دى هولاندا ، ليجعل منها موسيقى ، ويحكى عنه أن إحدى الممثلات أرادت أن تبطله من الحركة ، في عزف مقطوعة « الفرسان المتجولون ، ليسهل الإلقاء ، فقال لها رامو : « لا يهم كثيراً أن نسمع كلامك مادام المستمعون يستمعون إلى موسيقاي » (٦٩) . . وقد يكون

الكثيرون من مؤلفي الأوبرا من رأيه هذا ، وهم الذين يكتفون عامة بالقليل جدا من الكلام المصاحب للموسيقى ، وعلى رأسهم موزار الذي نعرف آراءه في هذا ، حيث يقول : « يجب بالضرورة في الأوبرا أن يكون الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى . على أنه في أشد المواقف فظاعة ، لا ينبغي أن تعمل الموسيقى على إيذاء الأذن ، بل عليها أن تسحرها وأن تظل موسيقى ، حكمها هنا حكم العواطف ، سواء كانت شديدة أم لا ، لا ينبغي التعبير عنها بشكل يؤدي إلى التقرز . » (٧٠)

وفاجنر الذي يقول بأنه شاعر ومؤلف مسرحي بقدر ما هو موسيقي يؤكد دائماً أن الموسيقى هي التي تقوم بالعمل كله . فهو يقول : « لا ينبغي أن تدخل الموسيقى في المسرحية بصفاتها عنصرًا بسيطاً إلى جانب العناصر الأخرى ، بل لا بد أن زدها هيئتها الأولى ، وأن نرى فيها ، لا مساعدة . ولا منافسة ، بل أما للمسرحية . » ولقد فعل هذا في مقطوعته هو . . حين انتقل العمل الفني الذي أبدعه من المسرح إلى الكونشرتو بعد أن اتضح له . أن الناحية الشعرية قد أخذت تعرقل موسيقاه ، وإلى أن ظهر هذا العمل في نهاية الأمر كعمل عظيم . . كعمل قام به واحد من أكبر مؤلفي السيمفونية في جميع العصور .

هناك إذاً حلان : إما أن نخضع الشعر للموسيقى ، وإما أن تخضع الموسيقى للشعر . لكن لدينا حل ثالثا : وهو الربط بين الاثنين ربطاً وثيقاً بحيث يتداخل كلاهما في الآخر ويمتزجان ليصبحا حلا واحداً وحيداً . . . ولقد كان موفردى أول مؤلف موسيقى نجح في تحقيق هذا التوافق تحقيقاً كاملاً . وقد كان النجاح أيضاً حليف الليدر الألمانية والنسوية ، بحيث كان التوافق متكاملاً بين الشعر والموسيقى لدرجة أصبحت معها الترجمة عاملاً يهدد العمل الفني الذي يجمعها بخطر الزوال . لأن الذي يحدث هنا هو أن كل كلمة « تحفر فراش الميلودية التي تلوح كالو كانت تسيل في الكلمات (٧١) » .

ويحاول ديبوسى جهده أن يصل إلى نفس الهدف في مقطوعة بيلياس (*) وفي ميلودياته الإنشادية، وتبعه ولحقه في هذا فوريه وجونوود وبرالكورافيل وبولانك .. وهو في هذا يقول : « إن خط الأنغام العالية يختلط بالميلودية كما يحدث في الاوركسترا حين تذويب آلتان لتصبحا آلة واحدة ، وهنا لن تكون للكلمات أو للميلودية ، كل على حدة خاصة بها ، لأن الذى يحمل المعنى هو نتاج هذا التداخل ، والمعنى هنا معنى موسيقى بحسب وما كان عبارة عن كلام أو سرد أحداث أو تعبير عن عواطف أو أفكار أصبح موسيقى فحسب ، وهكذا يتم تسخين الرمال لدرجة معينة حتى يصبح زجاجا (٧٢) . هكذا تكون الموسيقى قد امتصت النص ولو أنها تظل في وضعه موضع الاحترام . ولهذا كان فوريه يفضل الشعراء المحايدين مثل ارمان سلفستر عندما لا يكونون ، مثل فرلين ، متحدين وعبقريته هو ، ولهذا نجد فرقا كبيرا بين نسختي « الماندولين » لكل من ديبوسى وفوريه ، فنسخة ديبوسى تغمرنا في عالمه هو . أما الثانية فتغمرنا في عالم فوريه . ولهذا إذا كانت إحدى الميلوديتين المكتوبتين بنفس الكلام - مثل « جرين » من تأليف فوريه وأخرى من تأليف رينالدوهاهن - .. إذا كانت إحداها أحسن من الأخرى ، فذلك لأن الصفة الموسيقية هي التي ترفع من قدرها فالكلمة الأخيرة للموسيقى ... ولقد صدق شوبان ، سيد « الليد » الذى لا يبارى حين قال : « أريد أن أنفجر بالموسيقى » .

(*) يقول ديبوسى بخصوص بيلياس: يتعود المستمع عند سماع مقطوعة الشعور بطريقتين من الانفعال ، يختلفان : الانفعال الموسيقي من جهة والانفعال الشخصى من جهة أخرى ، وهو يشعر بهما بالتوالى ، وقد حاولت إذابة هذين الانفعالين معاً وجعلهما متوازيين ، انظر جريدة الافيجارو عدد ١٦ مايو ١٩٠٢ .

الفصل الرابع عالم الفن

يقول أوسكار وايلد : « إن هناك عالمين : أحدهما قائم دون أن نتحدث عنه ، ويسمى عالم الواقع ، لأنه مامن ضرورة للتحدث عنه ، لكي نراه ، والآخر هو عالم الفن ، وهو الذى يجب أن نتحدث عنه ، لأنه لن يكون موجودا إلا إذا تكلمنا عنه » . لا شك أن مثل هذا التعريف مصطنع ، لأنه يصطبغ بصبغة علم الجمال . فعالم الفن ليس الوحيد الذى يحتاج إلى الحديث عنه حتى يكون موجودا . أليس دنیا الحقيقة ، و دنیا الأخلاق كذلك عوالم غزاها الإنسان ؟ وهل هي أقل واقعية أو أقل تماسكا أو أقل ضراوة من عالم الفن حتى تحتاج إلى توليد نفسها بنفسها واكتمال ذاتها من حيث علاقتها بكياننا من كل نواحيه ، فعالم الجمال إجمالا ليس إلا إحدى الممالك فى كون من القيم أكثر اتساعا .

مع هذا فما يقوله وايلد يبرر نفسه : بمعنى أن الفن — والفن فحسب — يؤدي إلى خلق عالم ملبوس ، متميز عن الطبيعة ومنافس لها . والحقيقى منه ، ذلك الذى يتمثل فيه اكتمال العقل والأشياء كلها ، ذو وجود عقلى خاص . فإذا كان الخير لا يتحقق إلا فى الأعمال والسلوك البشرى ، فإن الجمال — على عكس ذلك — يتجسد فى الأشياء المرئية الملبوسة المسموعة ، والى تدرجها الحواس ، ولأن نوعها وتميزها وقدرتها على الإدهاش والإشعاع تمنع من أن تختلط بكل ما يمكن أن تنتجته يد البشر من أشياء أخرى . ولقد دخلنا إلى هذا العالم الغريب حين تطرقنا هنا إلى الحديث عن فن التصوير والشعر والموسيقى . ولنحاول الآن أن نحس من تعريفه

طبيعته أكثر مما فعلنا ، وأن نغرس فيه بعض الجذور ونحدد كيانه الوجودي كما نوضح العلاقة التي يقيمها بينه وبين عالم الكائنات الطبيعية .

اللاذة الجمالية

إن اللذة الملموسة هي التي تكشف لهذا الحيوان ، الذي هو أنا ، عن عالم الاحتياج والغريزة . ولذة الفهم تحدد استعدادى العقلى للدخول في عالم الأفكار ، أما اللذة الجمالية فهي التي تشهد بأنى أستطيع الوصول إلى عالم الفن ، وهي بهذه الصفة قادرة على إرشادى عما يتعلق بهذا العالم نفسه ، وهي لذة مركبة ، لسكل من الجسد والروح نصيب فيها ، ولهذا السبب تأرجح الفلاسفة دائماً بين الحسية والعقلية . غير أن كل ما ذكرناه إلى الآن يسمح لنا بأن نرفض هذه النتائج الفلسفية المبسطة لدرجة مبالغ فيها ، لأنها ، أى هذه النتائج ، وإن كانت صحيحة من نواح معينة ، فإنها تترك الجوهر دون البحث فيه .

إن الحسية في حقيقتها تعنى وجود اللذة الجمالية متضمنة في الإدراك ذاته ، كما تعنى أن هذه اللذة تحدث رنيناً في الجسم كله . فإذا شكلنا عن طريق التطابق فكرة جمال غير حسى ، نجد أنه ليست لدينا أى تجربة في هذا ، لأن الجميل هو الذى يسر النظر والسمع واللمس العضلى أحياناً . والشعور الذى ينتج في الحواس ينتقل إلى الجسم . ويقول جيمس هنا : « إن ما يمكن أن نحس به في اللحظة التي يشرنا فيها الجمال عبارة عن وميض ، ودقة في الصور ورعشة وتنفس عميق وخفقات في القلب وهزة في الظهر ودموع تأتي إلى العيون ، وألم في أسفل البطن . . وعدا ذلك من آلاف الأعراض التي يمكن تسميتها » (١) .

وبحث آخرون بدقة في أهمية الإدراكات الحسية المتعلقة بالجمالية الحركية ، فقد اكتشف بيرجسون - وهو على حق - « أن الإدراك الحسى نوع من الراحة والسهولة في الحركات الخارجية ، يرجع إلى الشعور بالانسجام ، بمعنى أن الجهد الذى يبذله الفنان ينحصر في « تحديد الحركات التى يقلدها جسمنا آليا » ، رغم أنها خفيفة ، بحيث تضعنا فجأة في « الحالة السيكلولوجية التى أنارتها » التى لا يمكن تعريفها أو تحديدها ، (٢) . وقد رأينا أن هذه « الحركات العامة الجسدية تتدخل في الموسيقى » ، وأنها ليست غريبة عن السرور الذى نشعر به إزاء فن البناء والتصوير والنحت . ولقد صدق شعر فاليري الذى يقول فيه : « إن الحسنة تشعر أمامنا أن سيقانها نقية » (٢) ، بمعنى أن هذه الظاهرة التى نسميها « التمتعة الجسدية » هى تلك التى « أسر إليه بها أحد المثالين من أنه لم يكن بمستطيع أن يمنع نفسه إزاء تمثال الرحيل للمثال رود من أن يقلد حركة التمثال عن طريق الحركات التمثيلية الصامتة » (٣) .

فما من خطأ في كل هذا ، لكن ما من شيء يتعلق بالجمال فيه ، لأن الوصف الذى يقدمه جيمس ، وإن كان صحيحا فهو صحيح لعدد كبير من « الانفعالات » الرقيقة « الأخرى » . فعندوى الحركة حقيقة عادية نعرفها جميعا ، حقيقة عادية تأتي من التوافق الغريزي الذى يشعر به متفرج في مباراة ملاكمة أكثر مما يشعر هاو من هواة الفن وكم من أشياء تعيش خارج نطاق الجمال ، ومع ذلك تبعث السعادة إلى الحواس . . ومع كل ، فهما يكن الجسد مشتبكا في اللذة الجمالية ، فإن هذه اللذة لا تقع في إطار الحواس أساسا . ولقد أمكن لبعضهم أن يقول عن الموسيقى : « إن أمعاءنا هى المسئولة عن كل شيء تقريبا » (٤) عن كل شيء عدا ما لا يمكن قياسه أو التعبير عنه ، نقصد سكر النفس ونشوة الروح .

أما العقلية العلمية فهي لا تجهل المعنى الروحي للذة الجمالية ، ولكنها لا تستطيع فهم أصالتها لأنها تبرر وجودها بحج معرفة الأمور . فما من شك في أن الشيء الجميل شيء يختص به العقل ، ولن يصعب علينا أن نثبت أن إدراك الجمال في جميع الفنون ، ومنها الموسيقى ، مرتبط بإدراك علاقة أو نسبة ما ، ويقول بوسويه : « إن الجمال لا ينحصر إلا في النظام ، أى في الترتيب والنسب . . . وهكذا فهو ينتمى إلى العقل ، أى إلى القدرة على الفهم والحكم على الجمال » . ونجد نفس المذهب عند « كانط » رغم الفرق الكبير بينه وبين بوسويه من حيث الفلسفة واللغة . والمؤكد أن للجميل صفة تلتخص في تحقيق التناسق بين الحساسية والفهم العقلي ، إلا أن الحكم المبني على الذوق يرجع إلى العقل نفسه ، ويتميز التأمل الجمالي إذن تميزاً واضحاً عن مجرد الاهتزاز العاطفي .

مع هذا فلذة المعرفة تعتمد أساساً على القدرة على التجريد ، وهي التي تمكننا من تخطي المظاهر المحسوسة للوصول إلى تركيب الأشياء والربط فيما بين أجزائها بعضها ببعض . وهل يجب أن نكرر ما قلناه من أن المتعة الجمالية تأتي عن طريق الحواس وقد أضاءها العقل المفكر ؟ . . . إننا نوافق على هذا ، لكن هناك شروطاً لهذا . . . ولنقل بتعبير نستعيره من « كانط » : إن الجميل هو الذي يبعث السرور بصورة كلية وبدون تصور محدد . . . وهو الذي لا يقبل الانفصال عن تنابع الأنغام أو المقاطع التي تطرق أذنى ، وعن الألوان التي تقع تحت عيني . فالشكل الملموس لا يحوى شيئاً آخر غير ذاته ، وما من شيء يمكن أن نبهت عنه خلف اللوحة أو فيما وراءها ، وما اللوحة برمز أو بنغاية . هذا سبب نذكره عرضاً ضمن الأسباب التي تسمح لنا بالتمييز بين التجربة الجمالية والتجربة الصوفية ولو أن بينهما تعانقا وتشابها كبيرين : بمعنى أن حواس المتصوف مختلطة ، في حين أن حواس الفنان مفعمة

من جهة أخرى نقول إن العقلية ليست هي كل الروحية ، فالروح أكبر من العقل ؛ لأنها تستطيع أن تعاونه ولكنها تستطيع أيضا أن تضايقه ، ولنتذكر هنا قصة الروح والعقل (آيموس وانيا - لكلوديل) . ويجب إذا أن نحذر من مطابقة العملية العقلية التي تصل بنا إلى طريقة تنفيذ العمل الفني ، بالسمو الروحي للكائن كله ، وهو السمو الذي يربطنا بجمال هذا العمل . « إن فهم الموضوع الموسيقي فهما يختلط به الحب شيء آخر ، معناه الاستعداد للتخلص من آلام الحياة ، وإدراك « دعوة للرحيل » . إنك تسمعه يدق على باب الشعور دقة تفتح أعماقه وتبعث إلينا راحة نفسية . إن هذه الهزة للذات صفة تحريرية . فنحن نتنفس بحرية ، أو بالأصح نتنفس في جو آخر ، (٥)

صحيح هذا بمعنى أننا إذا عممنا ما قاله الأستاذ برادين عن اللذة الموسيقية ، قلنا إن اللذة الجمالية لذة « تسلب اللب » ، ولعل هذه هي الطريقة الوحيدة لترجمة تلك التجربة الوحيدة في نوعها ؛ إذ نحن نسمى ما يخطف لبنا حقا شيئا جميلا ، وليس لدينا مبدأ آخر للجمال غير هذا (٦) . والأمر بمعناه المباشر أمر نشوة تنزعنا في هدوء وبقسوة في آن واحد من ملابسات الحياة اليومية وتذهب بنا إلى حياة أفضل . كان جوته يقول : إن « الشعر خلاص » ، لأننا نخف لجأة ونخلص بمعجزة من احتياجاتنا ومشاكلنا وخيبة آمالنا ورغباتنا . . ونتخطى لجأة متاعبنا وكل ما يشغل بالنا هنا وتفاهة الوجود ، وننسى آلامنا وملذاتنا ، إذ أن ملذاتنا ذاتها عديمة القيمة وتنفجر كما تنفجر فقاعات الصابون إزاء السعادة التي تسيطر علينا الآن .

ما الذي حدث إذن ؟ حدث أن الإدراك الحسي قد أصبح بصفته الوسيلة العادية للقيام بعمل ما . . أصبح أداة للتأمل تعمل لصالح هذه « المفاجأة الإلهية » . وحدث أن خلصنا « الانفصال السري حيال الأهداف

التكيفية بسرعة خاطفة من الحقيقة ودخلنا في حلم صلد متماسك ، وقد ارتفعنا نحو إعجاز موجود في مكان آخر . وخاصة سلب اللب التي يختص بها الفن تعي قدرته العليا على القذف بنا فوق عالم الأشياء عن طريق التخريب الهادى . العجيب الذى يصيب به الحواس التي تهدف أصلا إلى أن تقدم لنا هذه الأشياء تقديمًا تمثيلاً ، (٧) ولن تصبح الأشياء إذا بالنسبة إلينا فرصة للعمل وإرغاما عليه ، بل نرى المنظر كما لو كنا في المسرح .

الواقع أن اللذة الجمالية لا تسلبنا من هذا العالم إلا لتكشف لنا عن عالم آخر ، وتعدنا لهذا النوع من الوجود الذى يتصف بالثروة والكمال والنشوة والهدوء الذى نهدف إليه شعوريا أولا شعوريا ، ولذا فإن الم لذات الأخرى لا تستطيع إلا أن تشغل الأهداف دون أن تعيش هذا الوجود الجديد ، (٨) فى حين أن اللذة الجمالية تملأ كيانا الروحى وتكشف عن مطالبه ، فى حين تشبعها فى نفس الوقت . ولهذا كان التأمل الجمالى علاجا عظيما لضجر الحياة ، ولا نقصد هنا الضجر العابر أو ذلك الضجر الذى نرى منبته أو هذا الذى نعرف حدوده ، بل نقصد الضجر السكامل ، السأم الخالص ، السأم الذى لا يرجع إلى سوء الحظ أو إلى العجز ، والذى لا يختفى بظهور ظروف طيبة ، أى ذلك الذى لا مادة له إلا الحياة نفسها . . . إنه هذا الضجر المطلق الذى هو فى ذاته الحياة عارية عند ما تنظر إلى نفسها بوضوح . (٩) .

إنها سعادة فى الواقع جنانية . . سعادة مبكرة رغم ذلك لا يعيش فيها الإنسان وقد انتشى تماما ، بل إنها قصيرة ، إذ أن الحلم ينتهى حال انتهاء الحفل الموسيقى الذى تحضره ، أو حال خروجك من المتحف ، وسرعان ما تجد الحقيقة أكثر قسوة وأشد بؤسا . . . فإذا كانت اللذة الجمالية تهدى من ضيق الحياة ، فإنها كذلك تشحذها وتحببها لأنها تبين لك تفاهة الحياة وضعف واقعية ما يسمى واقعية .

ولكن هل تكون اللذة على الأقل دون عيوب في حالة كونها مستمرة ؟
 ليس دائما ، وبخاصة عندما يكون الجمال أعلى جمالا . لسنا هنا من
 رأى إلا ستاذ برادبن ، ولو أنه كان يظهر لنا على حق حين يتحدث عن
 الحب ، فهو يقول : إن المرأة رمز و « شيء جسدى تخترقه العاطفة كما لو كان
 سمها ، شيء يحل محل الشيء الخبقى الذى يتجه إليه الإعجاب والتقدير
 دون أن يعرفا أنهما يغلان ذلك ، (١٠) ، ويمكننا أن نقول نفس الشيء
 عن الجمال الذى يرتبط بالحب ارتباطا وثيقا . فالأهداف تقابل العمل الفنى
 « فى طريقه » ، وحتى عندما يتوقف عنده فإنه يشعر شعورا غامضا بأن
 حدوده لا تقف عند هذا الحد . ومن هنا كانت سعادة التأمل الجمالى مختلطة
 بتعاسة لا اسم لها .

هكذا يعمل الشيء الجميل على إسعادنا ولها كما فى آن واحد ، وإطمانا
 لوحظ أن أعظم الأعمال العلمية توظف لدينا حينئذ لا يقاوم . ويتردد على
 ذاكرتنا هنا نص شهير من بوداير ، ويوضح ، ضمن نصوص أخرى كثيرة ،
 الناحية التى لا يشك فيها أحد من التجربة الجمالية ، التى لا يمكن لشيء أن
 ينفىها حيث يقول : « إنها هذه الغريزة المدهشة ، الأرتلية للجمال التى تجعلنا
 ننظر إلى الأرض ومناظرها كمنخفض أو تقابل للسماء . إن العطش الذى
 لا يروى لكل ما هو فيها وراء الدنيا ، والذى تكشف عنه الحياة هو أقوى
 دليل على أبديتنا . والروح ترى عن طريق الشعر ومن خلال الشعر . .
 عن طريق ومن خلال الموسيقى ترى الأشياء العليا التى تقع فيما وراء القصور
 وعندما تجلب قصيدة شعر جميلة الدموع إلى حافة العيون ، فإن هذه الدموع
 ليست دليلا على سرور مبالغ فيه ، بل هى بالاحرى شاهد على ضيق قد
 اهتاج ، وعلى توتر فى الأعصاب ، وطبيعة كانت حبيسة ما لم يكن مكتملا ،
 تريد أن تصل حالا على هذه الأرض نفسها إلى جنة تسكفت ، (١١) .

الفن واللعب

« إلى أي مكان كان خارج هذا العالم ، فالقدرة على « الهروب » ، تسمح بالتقريب بين الفن واللعب » ، لأنها صفة مشتركة بينهما ، فكما أن هناك عالماً للفن ، هناك أيضاً عالم للعب تشترك فيه الفتاة الصغيرة التي تحدث دميته ، والطفل الذي يدفع بحصانه الخشبي ، والشاب الذي يلعب في مباراة كرة القدم ، والبالغ الذي يغرق تفكيره في لعبة الشطرنج أو الورق ، وكلهم يشعر بلذة حية . . .

وهذه اللذة ليست عديمة التشابه باللذة الجمالية : لأن اللاعب غالباً ما يسكن في دنيا يؤمن بوجودها طالما استمر اللعب ، دنيا تسيطر على إرادة اللعب وتنبئ على التقليد وتقوى بفضل مشاركة اللاعبين الآخرين وبفضل الانتباه الذي يولونها لها . . . دنيا توجد بفضل وجود قواعد اللعب وتشدها ، وبفضل قوة التحكم فيها ، فالإنسان الذي يلعب ، مثله مثل هاوي الفن ، يهرب من تفاهة الحياة اليومية وتعسف الواقع .

مع هذا فلذة اللعب ليست من نفس طبيعة اللذة الجمالية ، لأنها ليست ذات مدى روحي ، ولأنها لا تنصف بعمق الرنين الذي تحدثه هذه الأخيرة ولا بصفة الانهائية الناجمة عن الألم . . . وهي لا تفترض بالضرورة كما تفترض اللذة الجمالية ، هروباً روحياً ، لأن اللعب ألف شكل ، ولأنه لا يثير عالماً خيالياً ، وهذا هو الشأن حقاً لدى الحيوانات ، فالحيوانات الصغيرة مثلاً كالأطفال ، تبسط قوتها وتنفق طاقتها أحياناً ، وأحياناً أخرى — وفي هذا سرور أيضاً — تدرب غريزتها وتعد نفسها للحياة عن طريق هذا التدريب . وإذا كانت ألعاب الرجل البالغ ، وكذا للدرجة كبيرة الألعاب الاجتماعية مثلاً ، عبارة عن تسلية يدخل فيها القليل من

الخيال . فما القول إذن في ألعاب المهارة؟ أهى وسائل للهروب من الواقع؟ أم وسائل للسيطرة على الحقيقة؟

من جهة أخرى ، يلوح أن نشاط اللعب سطحي ناهى إن هو قورن بالنشاط الجمالى . لا شك أن اللعب يتصف بالجدية أكثر مما قد نتصوره ، بدليل أن اللاعب الجيد هو الذى ينصرف تماما للعبة التى يمارسها ، وما عليك لتأكد من هذا إلا أن ترى المباراة التى تجرى حول كرة أو حول أوراق اللعب لى إلى حد تتوتر الوجوه وتركز الأبصار بين المتبارين . لكن لا بد أن نعرف أن اللعب لا يدعى عادة بأنه يستطيع أن يسيطر على الحياة كلها ، أو أنه يستولى على أفكار اللاعبين كلها . بل إنه يظل تسليه ، وإلا فقد طبيعته .

والفن — على العكس من ذلك — موهبة . فجدية الفن جدية تتحول إلى مأساة . والعمل الخلقى متشدد ، يحرك الإنسان من أعماقه ويبقى عليه فى الحالات التطرفية التى تمك قواه بلا رحمة . لقد كان سترافنسكى يقول لأحد المعجبين به ، وقد استمع هذا المعجب لأول مرة لإحدى مقطوعاته : آه إنك تبكى وتضغط على أسنانك . . . إيه . . أرجوك أن تعلم انى شخصيا لم أبك . . حين كتبت هذا ، (١٢) . لا شك أن هناك فنانيين أقل عصبية وأقل استمراراً فى العمل من سترافنسكى . . لكن هذا لا يمنع أن يكون الفن ، حتى لدى أكثرهم تلقائية ، وحتى عند موزار ، وحتى لدى شوبر ، بل وعند روبالس ، تدفقاً لىناييع امتلاآت ، تجعل منه فى نظر البعض شبيهاً باللعب . قل لى من فضلك ، ما العلاقة بين امتلاء حياة الحيوان الذى يلعب وطفل يضحك ويغرد ويقفز ، وفيض العبقرية التى ترفع كبار الفنانين فوق كتل البشر؟

قد يقال إن اللعب يحتاج إلى جهد . نعم . . لكن هذا الجهد لا يرمى إلى نفس الهدف الذي يرمى إليه الفنان . . . فالذي يريده اللاعب هو لذة اللعب ذاتها ، وهو يتوقف عادة عن اللعب إذا توقفت هذه اللذة ولم يعد يجدها أمامه . . أما الذي يحرك الفنان فهو شيء أكثر منها . . هو لذة الخلق والإبداع . وهنا ندس الخط الذي يفصل بين اللعب والفن ، إذ ليس للنشاط اللعب هدف إلا ذاته ، فإذا انتهت المباراة اخفى كل شيء . . ولقد لعبنا جيدا ، وكفى . أما النشاط الفني فهو يترك أشياء تعيش من بعده ، و العمل الفني هو الكلمة الأخيرة للفن ، وهدفه السرى . . لأن عمل الفنان كله يرمى إلى صنع هذا الشيء المكتمل المتناسق تناسقا يجمع العناصر التي تضم لحظة أو ناحية من فواحي الحياة البشرية - بين جنباتها ، (١٣) .

وهكذا يصبح الفرق الذي يفصل بين عالم الفن وعالم اللعب فرقا جذريا . لا شك أن عالم الحق يتحقق في الاثنين في أحسن الحالات . . ومن هنا كان الشعور بالراحة والحرية في كليهما . . الشعور بالانتصار الذي نجده لدى كل من اللاعب والفنان على السواء . . مع هذا فإن حلم اللاعب لا يتحقق إلا في الخيال ، والعالم الذي يتطور فيه عالم خيالي ، في حين أن حلم الفنان ينتظم بانتظام كائنات جديدة لها قيمة لا تقدر . واللعبة لا تساوى إلا ثمنها التجاري ، وماهى إلا وسيلة للعب ، أو على الأكثر رمز يربط اللاعب نياته به ، فالطفل يمسك بعصاه ليضرب بها حصانه ، ولكنها عصا فحسب . أما الفنان فهو يجعل من عصاه حصانا وما هو أجل من حصان ، نقصد شيئا فنيا غامضا يكون مصدرا لا ينضب للمعان ولسعادة للجميع .

الجميل والمفيد

وهل يتقابل الفن واللعب في صفة الفائدة على الأقل . . . ؟ لكن اللعب لا يسمح لنا بأن نقارنه مقارنة واضحة بالفن في هذه الناحية، لأنه متنوع من حيث طبيعته وآثاره. وهناك ألعاب تعليمية، وألعاب لاموضوع لها، وألعاب تساعد على تقوية عضلاتنا أو رشاقتنا الجسمية والعقلية. وهناك ألعاب أخرى تساعد على تخفيف التوتر أو على تسليتنا . . . فاللعب إذن لا يرمى دائما إلى أن يكون لعبا لذاته وفي ذاته . . . دون هدف معين .

وموقف الفن هنا غامض . . . في الظاهر . ونرى هذا الغموض في الآراء المتناقضة حوله . . . فها هم أولاء أصحاب نظرية الفن للفن يضعون الجمال في وضع الضد من المفيد صراحة وبلا رجعة . . . يؤكد تيوفيل جوتييه هنا « أنه ما من شيء جميل حقا إلا وكان عديم الفائدة . . . وكل ما انطوى على فائدة كان قبيحا » (١٤) . . . ويقول وايلد أيضا إن كل فن لا بد وأن يكون عديم الفائدة تماما » (١٥) . . . ومع ذلك نجد أن راسكين يندد في نفس العصر بكل ما يعتبر زخرفا كاليا ويصفه بأنه كذب جمالي ، وبهذا يربط بين المنفعة والجمال . . . ولراسكين في هذا المذهب أجداد وتابعون لاحصر لهم . . . هاك سقراط . . . وأفلاطون الذي ينسب هذا لنفسه . . . فيقول إن الملعقة تكون جميلة إن كانت لها فائدة . . . ويصمم على أن من الضروري أن نذكر الناس دائما بهذه الفكرة الطبيعية إذاما تعلق الأمر بالفنون الجميلة . . . وأن نذكرهم أيضا بأن الذوق الرديء قدياق حيث تأتي الرغبة في الزخرفة من أجل الزخرفة . . . ولعل الأعمال الأدبية تؤكد هذا وتقضي على تلك المحارلات للصغيرة . . . (١٦) هل هذا ما أراده آلان من بعده حين « اتبع طريق المنفعة ، لكي يعثر على الجمال ؟ الحق يقال إن

شرط المنفعة غير ضرورى وغير كاف' . . ولا بد من أن نميز بين المذهبين .

إن الجميل والنافع يسيران معاً ، فى كل من فن المعمار والآثار بسهولة أكبر منها فى الفنون الأخرى ، فبين معبد وقصر ومقعد خشبي وجرة ، بينها جميعا طبيعة مزدوجة ، لأنها فى وقت واحد أشياء فنية وأشياء ذات فائدة ، وحتى تبعاً للمذهب آلان ' لا بد أن تكون المنفعة علة كل شيء ، كما نرى فى عمود هو فى الواقع يحجب الشمس ، وكما زى فى قوس كنيسة يشكل قبة أقوى من قوس بنصف دائرة فى كنيسة قوطية كان هذا القوس يستخدم أول الأمر دون أن تكون له ضرورة ما ، ثم استخدم بعد ذلك بأشكال غديمة الفائدة تماماً ، إلى جانب هذه القباب العالية ، الضخمة الرائعة التى لم يكن زخرفها ولا هى بنفسها تلغب دورا ما . . ويختتم آلان قوله هكذا : ' وكل هذا يذكرنا بالزخرفة التى تصنع بها الحلوى بما يسمى 'السكراميل' (١٨) .

لن نفكر نحن فى هذا بنفس ذلك التدقيق ، إذ لا شك أن فن المعمار المسمى بناء وظيفيا قد وصل إلى نجاح باهر ، فهناك قنطرة أو صومعة أو قاعة لمحطة السكك الحديد الخ .. كلها تخضع لقوانين الفعالية ، وتستطيع مع نفس هذا الخضوع أن تصل إلى درجة من الجمال ، لكن ليست هذه مع الأسف هى القاعدة العامة فيما زى من منشآت ، فكم من مباني ملائمة تماما لما يطلب منها من وظائف ، ومع ذلك فهى ذات قبح مريع .. وعلى عكس ذلك يحدث أن يكون الإفراط فى الرفاهية والجرأة فى تشكيل أشكال المباني عاملاً على إضفاء الجمال عليها ، وهنا تصبح اللانفعالية عنصراً جوهرياً من عناصر الجمال ، وخاصة أننا لسنا بعديمي الحساسية — إذا كان الأمر

يعيننا مباشرة - إزاء الأساليب المعمارية البراقة والمختلفة ، وعجائب النقوش المتعددة الألوان ذات الجاذبية الخاصة . فهذه الدهاليز والرفوف الممتدة والشرفات وباقات الأزهار والتماثيل والأبواب والنوافذ المستعارة التي نجدها جميعا في المباني القديمة لا تفيد في شيء اللهم إلا في بعث السرور ، وإن صح التعبير في إحياء الحجارة ، وهي بهذا في مكانها ولوجودها تبرره .

وعلى كل فإن للنفعية حدوداً تضعها في سبيل الهوى الزخرفي ، حدوداً يصعب تعيينها لأنها تتبع الذوق الخاص ، ومع ذلك فمن الممكن علي ما يلوح تطبيق القاعدة التي تقول إن على الشيء في فن المساكن أن يقوم بمهمته ، بشرط ألا تعمل الزخرفة على تحويله عن هذا الهدف ، بمعنى أن من الضروري أن يتمكن الإنسان من أن يقيم في منزل ما ، وأن يصل في كنيسة ما ، وأن يشرب في الكوب ويجلس على المقعد . لكن لا يعني هذا أن أجمل المنازل هو أكثرها توفيراً للراحة ، باعتبار أن الشيء المريح غالباً ما يكون عدواً لدوداً للجمال .. والمطلوب في المنزل مثلاً أن يحمي ساكنه من الأمطار والبرد والرياح والسرقة ، على أن يكون خيال المهندس - أو المثال أو الخراف الخ ، طليقاً دون التخلي عن هذه الضرورة ، وألا يكون طليقاً بحيث ينسى نفعية الشيء ، فعبد بوذي ، مثل معبد انجكور مثلاً ، مغطى بالنقوش والأبراج ، مليء بالدهاليز والشرفات والدرجات . لكنه معبد للإنسان أن يركع فيه وأن يجتمع بغيره من الناس فيه . وإناء من الأنية التي صنعت بطراز لويس الخامس عشر قد يكون معيباً من حيث كثرة نقوشه ، لكنه إناء يمكن أن يقدم فيه الطعام ..

وبالاختصار هناك حدود لا يمكن تخطيها ، والإنذار الذي قدمه للنحات كوشان إلى أولئك الذين يبالغون في استخدام الأسلوب «الخليط» يستحق

الذكر ، لا من حيث فن الجواهر فحسب بل بمناسبة التحدث عن أى فن .
فهو يقول إننا نكون شاكرين جدا لهؤلاء الفنانين إذا هم افاضوا بعلومهم بتغيير
هدف الأشياء ، وتذكروا مثلاً أن من الضروري أن يكون حامل الشموع
مستقيماً وعمودياً لكي يحمل الشموع المضئة لأن يكون متعرجاً كما لو كان
أحد الناس قد دفعه بالقوة . وأن يكون إنزؤه السفلى مقعراً حتى يتلقى
الشمع الذى يسيل ، لأن يكون مسطحاً فيسيل هذا الشمع على الحامل نفسه ..
وهناك عدد كبير من الزخارف بولغ في أسلوبها بحيث لم تعد
مفيدة .. (١٩) .

والعلاقة بين الجمال والنفعية في فنون النضير والنحت والأدب والموسيقى
تظهر كما لو كانت أقل وضوحاً منها في فن البناء ، لدرجة تساؤل معها :
هل تخفى هذه العلاقة ؟ لانظن هذا .. ويمكن أن نقول إن نظرية الفن
للفن كانت تصبح غامضة غير مفهومة ولو أنها كانت قد عرضت على هوميروس
أو فرجيل أو سوفوكل أو بندار . وكانت تبعث الدهشة لدى مصورى
مصر الفرعونية ، أو لدى ناحتى الحجارة الهندوس أو لدى مصورى العصور
الوسطى في الغرب فقد كانوا جميعاً يعملون ليضمنوا اللوتى انتقالاً سعيداً
إلى الآخرة ، أو ليحيوا ذكرى الآلهة أو يتغنوا بفضائل المسيح والعذراء
والقديسين والمحدثون تدفعهم نيات متشابهة لملك التى نجدها عند القدامى ،
فهاك بيجى وكارديل يحملون نظرية الفن للفن ومع هذا فقد كانوا ضمن
كبار أهل الفن (٥) .

(*) انظر لوتريا مون يجب أن يكون الشاعر أكثر فائدة من أى مواطن في قبيلته ، وعمله
هو قانون الدبلوماسيين ومشروع القانون ومعلمي الشباب (مقدمة لكتاب مقبل)

صحيح أن العمل الفني العظيم لا يدين بجماله لنفعيته . فهو يمكن أن يكون على نفس الدرجة من الفعالية إن نقص جماله درجة . فلنقل إذا إن العمل الفني الجميل ، وبصفته الجمالية هذه عملاً موهوباً قام به صاحبه من أجل القيام به ، ومن أجل الجمال لحسب . فالقصيدة الشعرية واللوحة والنثال والسيمفونية عديمة النفعية عملياً ، اللهم إلا بالنسبة لأولئك الذين يحدون من ورائها كسباً ، كالطابع والمنفذ والناشر والتاجر .

هل يعني هذا إذا أنها لا تخدم في شيء ؟ ألف مرة ؛ لا .. إلا إذا فسرنا كلمة "تخدم" بمعنى أرفع وأوسع نطاقاً يصل لدرجة العالمية . ليست وظيفة الفن بالضبط هي القضاء على السراب القائل إن مامن شيء له قيمة وكان مفيداً وفعالاً ، وإن هناك أشياء تلوح كما لو لم تكن ذات أية فائدة وبدونها لا يمكن أن نعيش ؟ نقصد أشياء صنعت لمجرد اللذة ، ومع ذلك فهي تعادل في أهميتها تلك التي صنعها عمال ومهندسون ؟ . هناك إذن نفعية للأنفعية ، وهي ليست أقل أنواع النفعية لأنها — قبل غيرها أودوتها — تنضم طام الفن نفسه .

تصنيف الفنون

يقول بيرتلو ، العلم ، أنا لا أعرف هذا السيد ، كان بيرتلو يعرف فقط الكيمياء والفيزياء والأحياء والرياضيات والفلك الخ . . . ونفس الشيء يقال عن الفن بوجه عام .. الفن شيء غير موجود ، وعالم الفن في الحقيقة هو عالم الفنون الجميلة التي لا يسهل سردها في قائمة نظر لأن الحدود التي تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة في أغلب الأحيان .. ولأن هناك بينها اتصالات وعدوى وتبادلاً ، وتنقل من بعضها إلى البعض الآخر — ونحن

نعرف أن هناك فنونا جديدة تظهر من وقت لآخر ، تتولد من طريقة جديدة للتعبير ، كما حدث من ظهور الطباعة على الحجر في القرن التاسع عشر ، والديناما في القرن العشرين .

من هنا نقول إن تصنيف الفنون أمر يدخل في نطاق المشكلات التي تواجهنا منذ الأبد ، دون أن نجد لها حلا رغم أنها تافهة في ذاتها . وإطالما كرس كثيرون من الفلاسفة وعلماء الحال جهودا متبعين في هذا روح إنشاء نظرية منسقة .. ولا أقول إنهم فعلوا هذا هباء لكن أقول .. دون أن يصلوا إلى تصنيف نهائي مقنع . ولقد كان من الممكن أن نرى هذه الاستحالة مقدما ، لأننا نعلم أن الفنون الجميلة حقائق مليئة ، مقدمة ، متباينة لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية .. ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات ، وكلها مقبولة ومشروعة ، ولكننا جميعا ذير كافية .. فالفنون الجميلة توضع في هذه الطبقة أو تلك مثلا ، تبعاً لكونها تنفذ في إطار المكان أو في إطار الزمان ، أو تبعاً لكونها تمثل أو لا تمثل شيئاً خارجياً ، أو تبعاً لأنها موجهة لسمامة الشعب أو للهاوى المنعزل ، أو تبعاً لأن مؤلف العمل الفني هو أو ليس هو بعينه الذي ينقذه ، أو تبعاً لأن هذه الفنون بحنة أو تطبيقية ؛ أو — أخيراً — تبعاً لأنها تفيد من مصدر واحد ، أو أنها تجمع مصادر كثيرة ، كالأوبرا ، من فنون متعددة .

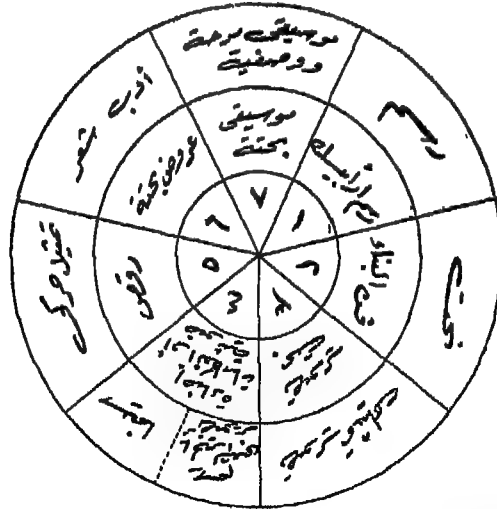
ليس لهذه الأنواع من التمييز فائدة أخرى ، حين تتخذ شكل نظرية ، إلا أنها تدلنا على أفكار أولئك الذين يقدمونها لنا على ما يفضلون . بل ولأننا نصل في بعض الأحيان إلى توكيدات تتعارض فيما بينها ، بحيث لا نستطيع أن نقول عنها شيئاً أكثر من أنها بعيدة عن أي موضوعية . مثال ذلك أن الوظيفة الأساسية للفن في نظري هي أنه يظهر الفكرة تحت أشكال ملهوسة

ومحسوسة ، وأن الأدب ، بناء على ذلك : هو الذى يقع فى أعلى درجة من درجات سلم الفنون ، وأن الموسيقى تقع فى أسفله مادامت تستغنى أسهل من أى فن آخر عن كل فكرة . على العكس من ذلك ، نجد أن هذا الانحطاط الذى تتصف به الموسيقى ينقلب فى نظر شوبنهاور إلى سمو عظيم حيث تصبح الموسيقى عنده وسيلة لتبيان الفكرة وظواهر الطبيعة ، فتعبر عن الطبيعة العميقة للإنسان والأشياء والإرادة . أليست هى فى نظره الشيء الوحيد الذى يودى بنا إلى ما وراء الطبيعة ؟

نعتقد إذن أن المبدأ الطبيعى الذى يمكننا من تصنيف الفنون هو ذلك الذى يستند إلى الحواس . فمادامت حواس الإبصار والسمع واللمس والذوق والشم هى التقسيمات الكبرى لعالمنا الحسى ، فهى أيضا بينها — وبخاصة الثلاث الأولى منها ، مادامت الاثنان الآخران عديمى القدرة بعض الشيء — وسيلة التقسيم لعالمنا الفنى . هناك كثيرون من علماء الجمال يطبقون هذا المبدأ . ولانضرب مثلا الأستاذ سوريو فى كتاب « منهج الفنون الجميلة » ، وفى رأينا أنه أحسن وأصوب من منهج آلان .

يستند منهج سوريو ، من جهة ، إلى مختلف وجوه الصفات المحسوسة التى تسيطر على هذا الفن أو ذاك ، ومن جهة أخرى ؛ إلى التمييز بين الفنون التمثيلية والفنون غير التمثيلية . ويسمى هذه الأخيرة فنون الدرجة الأولى ، لأنها لا تبين شكلا غير بناء لعمل الفنى نفسه طبقا للطريقة التى نظمت بها المواد الأولية . وتسمى الفنون التمثيلية فنون الدرجة الثانية لأنها — بالإضافة إلى ذلك والشكل الأول ، المنبثق عن الشيء كما هو — تفترض وجود « شكل ثانوى » يتعلق بالشيء المطلوب تمثيله . هالك مثلا رسما يتكون من مجموعة من خطوط تسر العين بدرجة نقل أو تزيد ، وهذا

هو الشكل الأول للرسم . أما الشكل الثانى فهو يصور رأس الطغل .
 وممكننا نحمل على ما يشبه مروحة تنقسم إلى سبعة أجزاء يختص
 كل جزء منها بما يسميه الأستاذ سوريود المحسوس الخاص ، وهو يطل على
 فنين من الفنون رتبا على أجزاء من دوائر دائرية : الأول من الدرجة
 الأولى ، والثانى من الدرجة الثانية . وهكذا تعطى الخطوط فى الدرجة
 الأولى ، الأرايسك — البحث ، وفى الدرجة الثانية الرسم نفسه . أما
 الأحجام من الدرجة الأولى فهي تتعلق بفن البناء ، ومن الدرجة الثانية
 تتعلق بفن النحت . والألوان : التصوير البحث من الدرجة الأولى ،
 والتصوير التمثيل من الدرجة الثانية . والأضواء العادية والانعكاسات
 الضوئية من الدرجة الأولى ، والسينما والتلوين بالحبر — الشينى والتصوير
 من الدرجة الثانية ، والحركات : الرقص من الدرجة الأولى والتمثيل الحركى
 من الدرجة الثانية . . . والأنغام الصوتية علم العروض البحث من الدرجة الأولى .
 والآداب والشعر من الدرجة الثانية ، والأنغام الموسيقية : الموسيقى البحتة من
 الدرجة الأولى ، والموسيقى المسرحية والوصفية من الدرجة الثانية .



- ١- خطوط ٢- أحجام ٣- ألوان ٤- أضواء
 ٥- حركات ٦- أنغام صوتية ٧- أنغام موسيقية

ترجع أهمية هذا الرسم التقريبي ، والفكرة الموجودة خلف تفكير الأستاذ سوريو إلى أنها تخرج لنا نظرية « تقابلات الفنون » . ونلاحظ أنه في نفس القطاع يوجد فن بحث يقابل فنا تمثيليا؛ وأنه داخل نفس الدائرة تتقابل جميع الفنون التي هي من الدرجة الأولى فيما بينها. ألم يطارق موضوع « الصباح » ، مثلا في الموسيقى على يدى جريج ، وفي النحت على يدى ايبشتاين ، وفي الشعر بقلم لكونت دى ليل ، وفي التصوير بريشة كورو ؟

إننا نرى في الحال صحة مثل هذا التصديف ، لكننا نرى أيضا في أى نقطة يتوقف . ولقد حذر الأستاذ سوريو مقدما من بعض ما يقدمه المعارضون لنظريته هذه ، ونقول صراحة هنا إنه لم يقنعنا : فاعتبار النحت مثلا فنا يكون البناء شكله غير التمثيلي اعتبار فيه تناقض ، ولا يمكن أن نقضى على هذا التناقض بأن نقول إن البناء « جمال مستقل ذاتيا للأشياء الجامدة والأشكال ذات الأحجام الثلاثة » . لأن فن البناء أقل الفنون استقلالا ذاتيا ، مادام أى مبنى ، كما رأينا ، يتحدد بناء على نفعيته. إن الأستاذ سوريو يتحدث عن استقلال ذاتى نسبى بالنسبة للنمذجة - إنى أوافق على ذلك . الأمر الذى يسمح بالتمييز بين البناء والنحت . لكن أين نضع النحت والبحث إذن إذا كان النحت تمثيليا بالضرورة ؟ في نفس خانة البناء ؟ هذا غير ممكن .

أضف إلى هذا أن من العبث أن نعطي نفس الأهمية ، من بين فنون الدرجة الأولى للانعكاسات الضوئية والرقص ، أو للعروض البحث والموسيقى البحث ؛ أو للأرابيسك والبناء . . . ومن ناحية أخرى فإن الرسم فن بعيد عن التصوير التمثيلي ولو أن بينهما بعض الشبه . ونقول نفس الشيء بالنسبة للرقص والموسيقى . وعلى عكس هذا فإن حبس الأدب مع الشعر تمييز يحتاج إلى بعض التنفيذ .

أما عن فكرة تقابل الفنون فهي ليست بخيالية . . والمعروف ، أن الألوان والعطور والأنغام تتجاوب ، ، واقد تحدثنا عن هذا حين تعرضنا للموسيقى التي يقال عنها إنها وصفية . ومع ذلك فإن التجانس هنا لا يذهب بعيدا ، فإن نحن عملنا على دفعه للأمام كثيرا اصطدمنا باستحالة تعميم التعبير الفني بين جميع الفنون . إن الفكرة الأراييسك - وأنا أوافق على هذا - فكرة مشتركة بين الموسيقى والرقص والبناء والتصوير . لكن بين الأراييسك الميلوديا وأراييسك الرسم لا يوجد أى تعادل حقيقي ، والدليل على صحة ذلك أن من الممكن التعبير عن نفس الميلوديا بالرسم ، أو عن نفس الرسم بالميلوديا بمائة طريقة مختلفة ولقد أجهد الأستاذ سوريو نفسه حين حاول نقل موضوع اللحن المتبادل الثامن لقطوعة بيانو كلافسان هادى ، وبداية « الليلة » الأولى لشوبان . . حين حاول نقلها بالرسم . . ونحن نرى هنا أن النتيجة مخيبة للأمل . . ومن رأينا أن الأستاذ سوريو لا يتسلى حين يقول « إن منحني فخذ انتيوب عبارة عن ميلوديا دقيقة في نظر الذى يحب المعرفة » ، (٢٠) .

بالاختصار نقول إن «عالم الفنية حقائق أصيلة لها وسائل عمل خاصة بها ، تستعيرها بعضها من البعض أحيانا ، ولكنها تعهى على أى تصنيف أو مواجهة منطقية ، ولعل أكثر الوسائل خضوبة هي التي تعمل على اكتشاف كل منها لذاته اكتشافا مستقلا . . ولا يمكن أن يكون هناك « منهج للفنون الجميلة » .

عالم الفن

يشكل كل من فنون التصوير والشعر والموسيقى وغيرها عالما له تقاليده وطوقه وكميته وأسراره . واقد تحدثنا عن هذه الفنون في الفصول الثلاثة الأولى من هذا الجزء . واليوم لا نتحدث عن «عالم الفن بهذا المعنى» بل إننا نقصد إلى هذا العالم الخيالي الذى يؤدي بنا إليه العمل الذى يقوم به

فنان عظيم في جو يخلقه هذا العمل من ذاته ، ذلك الجو الخاص الذى يتنفس فيه العمل الفنى (٢١). إذ أنه رغم أن المناظر الطبيعية التى تصورها لوحات بوسان وكلود لوران ورويسدال وكورو وودنيه وسيزان تمثل كلها أشجاراً وحقولاً وهضاباً وأنهاراً ، فإنها لا تنتمى إلى كون واحد . وإذا نحن انتقلنا من باخ إلى شوبان ، ومن موزار إلى بيتهوفن ، ومن فاجنر إلى ديبوسى ، فإن الذى يحدث يشبه انتقالاً من كوكب لآخر . . . والعالم الذى يصوره هو ميروس ليس هو بعينه الذى يصوره أغنية رولان ، وعالم فرجيل ليس هو نفسه عالم كورنى ، والدنيا التى يصورها بالزك لا تشبه دنيا تولستوى ، ودنيا ديكز ليست هى بيئة زولا .

والاعتراف بوجود هذه العوالم التى لا حصر لها هو أساس علم الجمال عند بروسست ، ولسوف نعود إليه ، ولكننا سوف نحتاج إلى الإشارة إليه منذ هذه اللحظة من آن لآخر . يقول بروسست إن الفضل يرجع للفن فى أننا بدلاً من أن نرى عالماً واحداً هو عالمنا هذا ، نرى ذلك العالم يتضاعف بحيث يوجد من العوالم لدينا عدد يعادل عدد الفنانين ذوى الأصالة وكلهم يختلفون بعضهم عن بعض بدرجة تزيد على درجة تابعهم على مر العصور وإلى الأبد . ورغم انطفاء البؤرة التى كانت تلمع من أضواءهم ، سواء أكانت أسماؤهم رامبراندت أو فيرمير ، فإنهم ما زالوا يرسلون لنا شعاعهم الخاص (٢٢) .

ومع أن مناطق الكرة الأرضية تتميز بلبيعه الأرض و بروز التربة ونظام الفصول والذى وعادات السكان ، فإن عوالم الفن تتميز باتساعها وشكلها وبألها وأزهار خاصة تسكنها . وبأحداث وأشياء توجد فيها . فالشاعر بودلير ذبارة عن عطور مدوخة وألوان استوائية ذالمة وقطط وحشية ذات عيون زمردية وجمال بارد ، والشاعر مالارميه أفق

أزرق وأجنحة ملائكية ويجمع ورياش بيضاء ومرايا . والمصور
رامبراندت غرفة يغرقها ظل مشوب بضوء يتأهل الفيلسوف وسطها. وهذه
للخرفة ، وملك السجادة والنافذة وذلك الإطار المعاق أمام الحائط . . .
وهذه اللواؤة التي تبدو كما لو كان السكون قد ولدها . . كلها عالم فيرمير .
أما تلك الوجوه ذات لاشاقة الحزينة ، والحدود العالية ، والشفاه المتعرجة
والشعر الذهبي الأصهب ، ثم الأطراف الرشيق ، لبنين أو بنات . .
فهي عالم بوتشلي .

وعالم الموسيقى تعرفه من خلال تقاطيع الميلوديا ، وهذه الصيغة
المهارونية أو تلك الطريقة في السير خلال المقطوعة وإنهاؤها أو تشكيلها ،
وأحيانا من خلال هذه الجمل التي لا تجد لها إلا في عمله هو وتظهر فيه دائما
بحيث تكون بمثابة ملائكة الخيال أو الآلهة الأسطورية التي يعرفها الفنان
جيدا ، (٢٣) .

وعوالم القصة ليست بأقل وضوحا .. هل هناك عالم واحد إلا وتجد
فيه شخصيات متشابهة وهوانف مترادفة ومناظر تتكرر من قصة لقصة
إن لم يكن في نفس القصة ؟ هكذا ترى عند ستانندال شعورا معينا بالملو
الذي يرتبط بالحياة الروحية : فالمسكان المرتفع الذي يوجد فيه جوليان
سوريل حبسا ، والبرج الذي يعيش فيه فابريس ، وبرج الأجراس الذي يبحث
فيه الأب بارنيس في التنجيم والذي يلقي عليه فابريس نظرة كلها غصصات
قصة ستانندال بالذات . وسترى كذلك أن دوستوفسكي يعود دائما إلى
نفس النموذج من المرأة ، ذات الوجه الغامض والجمال الجذاب الذي يتغير
فجأة كما لو كانت قد مثلت العلية مجرد تمثيل ، ثم إذا بها تحول إلى وقاحة
مرعبة ، (٢٤) .

غير أن تحديد أى عالم فى لا يودى غالباً إلا إلى خطأ إن هو اكتفى بمجرد الموضوعات التى يفضلها المصور أو الشاعر أو الموسيقى ؛ أو الشخصيات التى تلازم القصص . فكم من الفنانين عاهة طاروا نفس الخطوط ودخلوا حانوت الأمتعة القديمة المستعملة الذى دخله غيرهم ، ومع ذلك لم يخفوا فى خالق عوام ذات أصالة ، ضالفاً . ذلك أن الأصالة موجودة فى الإضاءة التى تشع - ول الأشياء أكثر منها فى الأشياء ذاتها . نقصد فى الطريقة التى يعبر بها القصص أو المصور عن الأشياء لافى الأشياء نفسها ... ومرجع الأصالة هو صفه روحية معينة تتكشف عن طريق نعماً معينة ، أو لهجة خاصة . ويقول بروسست هنا أيضاً : « إن هذه اللهجة هى التى كانت تعطى للكلمات وزمها ، رغم أن هذه الكلمات تافهة فى ذاتها ، عند بيرجوت حين كان يكتب كتابة طبيعية للغاية ، هذه اللهجة لا تذكر فى النص ، ولا شيء يشير إليها ، ومع ذلك فهى تنضم من نفسها إلى الجملة بحيث لا يمكنك أن تعبر عنها بطريقه أخرى ، وهى فى الواقع ما يكون أشد العناصر شروداً واشدها عمقا لدى الأديب .. إنها لهجة مستمدة من جمال الأسلوب ، لم يدركها الأدب نفسه ولا شك ، لأنها لا تنفصل عن شخصيته فى ذاتها المطلقة (٢٥) »

والعوالم الموسيقية كذلك قابلة لأن ندركها ، فقد كان فانيلى ، شخصية عند بروسست (حين أخذ يؤلف عملاً جديداً بكل القوة التى ينطوى عليها جهده الخلقى ، ، يصل إلى أعماق جوهر العمل الفنى ، حيث كان يجب على كل سؤال يلقي عليه بنفس اللهجة ، وقد كانت دائماً هى بعينها .. لهجته هو .. نعم لهجة .. هذه هى لهجة فانيلى التى تختلف عن لهجة الموسيقيين الآخرين اختلافاً كبيراً جداً . . . أكبر من ذلك الذى ندركه بين صوتي شخصين ، بل بين نفيرو وصيحة نوعين من الحيوانات .. ذلك أن اللهجة

التي يرتفع ويعود إليها هؤلاء المغنون العظام ، ونقصدهم الموسيقيين ذوى
الاصالة الطمحة وحيدة ، وهى الدليل القاطع على الوجود الفردى للروح . . . ولستم
حاول فانيق أن يكون أكثر هيبة وأعظم قدرا وأشد حيوية أو مرحا . . .
لكن فانيق كان يفرق رغم أنه تحت موجة عميقة تضفي على أغنيته أبدية
وتدفعنا إلى الاعتراف بها . . . هذه الأغنية تختلف عن أغاني الآخرين ،
ولكنها تشبه كل أغانيه هو . . . فأين تعلمها فانيق ؟ وأين
سمعها ؟ ، (٢٦) .

ولنترك مؤقتا هذا الموضوع الذى سوف يقابلنا حالا حين نبحث
فى عالم الجمال عند بروس ، لكن علينا الآن مؤقتا وعلى الأقل أن نوافق
معه وفى النقطة التى نبحث فيها الآن على أن الدخول فى عالم فى مامناه الدخول
فى الجزء الداخلى من الفنان نفسه . المؤكد أن المصور والممثل والشاعر
والقصصى ، بل والموسيقي ، كلهم فى حاجة إلى اتصال مباشر ، طويل الامد بالعالم
الخارجى ، ولذا فهم يرون ويعرضون علينا هذا العالم الخارجى من خلال
ردود فعلهم الشخصية . لمتنا لم ننس الحكمة التى قل بها ديلاكروا من
أنه موضوعك هو أنت بنفسك . . . وهو انطباعك ، وانطباعك لزاما
الطبيعى . . . ويجب أن ننظر إليك أنت ، لا - ذلك ، (٢٧) . لقد فهم
ديلاكروا أن أثنى ما فى العمل التصويرى أو الشاعر أو الموسيقي هو ما
أسميناه اللوحة . وميزة اللوحة فيما لا يمكن تعريفه منها . . . وهى
ما أضافته الروح على الألوان والخطوط ليذهب إلى الروح ، حيث إن
الروح تحكى وهى ترسم جزءا من كيانه الجوهري ، (٢٨) .

لأنها تقص هذا الجزء أيضا وهى تخرج قصصا ، وبينما هى تضع الكلام فى

أفواه أبطال القصة وتبحث فيها الحياة . والقصصى أو مؤلف المسرحية يطابع شخصياته بطابعه هو حين لا يكون هو بنفسه الشخصية الرئيسية ضربت في نفسها عشرين مرة وبدأ القصة في نه ويرها من جديد وإلى الأبد . ولعلنا نعرف كلمة بلويير الشهيرة «مدام بوفارى هي أنا ، وعلى نفس الوتيرة نجد أن جوليان سوريل وفابريس وهنرى برونولوسيان لوفين ، هم جميعا مؤلفهم ستاندال .. كما أن البان دى بريكول وكوستال وجورج كاريون والملك فرانت وكاردينال إسبانيا ، بل وهمازيير .. كلهم مؤلفهم موترلان ، أو على الأقل كان كل منهم ممثلا لناحية من أواحي شخصية موترلان .

والحقيقة أن مشاهير الكتاب ، وبالذات أكثرهم واقعية ، يملأون العالم الذى يملقونه بوجودهم . حتى حين يتعمدون الاختفاء من مؤلفاتهم ولقد أثبت بودليير هذه الحقيقة بقوة رائعه حين يحدث عن بالزاك . وهو يقول : « إذا كان بالزاك قد جعل من قصة التفاليد الخاصة شيئا مدهشا عجيبا دائما ، رفيعا في غالب الأحيان ، فذلك لأنه ألقى فيها بكل كيانه . . . فكل شخصياته تنصف بالحرارة الحيوية التى كانت تشتعل في نفسه هو . . . فمن بدء الاوسنقراطية في قمتها إلى أسفل طبقات العامة تجد أن كل ممثلي الكوميديا الإنسانية ، أشد حدة للحياة وأشد نشاطا وخبثا في كفاحها ، وأشد صبرا على الآلام أوغما للسعادة وملائكية في الإخلاص . . . أشد في كل هذا من كوميديا العالم الحقيقي . . . وبالاختصار ، فإن لكل من هذه الشخصيات ، وحتى لحارس المنازل عبقرية . . . وكل النفوس عبارة عن أسلحة محملة بالرغبة إلى أقصى رؤوسها . . . هذا هو بالزاك بعينه » (٢٩) .

واقعية الخيال

قد تقول إن الموضوع الذى يتصف به أبطال مجموعة الروايات التى كتبها بالزك تحت عنوان «الامزلة الإنسانية» يرجع إلى أن المؤلف يتمتع بالقدرة على مشاهدة الإنسان والمجتمع وعلى تحاليلها . هذا صحيح ، لكن هناك شيئاً آخر غير ذلك ، ولو أنه رأينا فى هذا قد لا يعجب بـ «دليل» . فإذا كان حارسو الأبواب فى رواية بالزك من ذوى العبقرية ، فليس هذا لحسب لأن المؤلف ينقل إليهم التحمس الحيوى الذى كان يشتعل فى نفسه هو ، بل كذلك وقبل كل شيء لأنهم مخلوقات أبدعها هو فى إطار الفن . فالعجيب فى عالم الفن حقاً أنه أكثر واقعية من عالم اللعب والأحلام ، رغم أنه من محض خيال المؤلف . وهو بفضل واقعيته هذه يتميز عن هذين العالمين . يقول كيمس : «إن الخيال يشبه الحلم الذى يراه آدم ، يتحقق عندما يستيقظ» (٣٠) .

من الذى لم يتأكد من هذا مائة مرة ؟ إن المخلوقات التى أبدعها الفنان تفرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع التى تعمل بها الحقيقة اليومية أو تزيد عنها كثيراً ، فهى تقدم لنا ما هو أكثر صلابة وأكثر بريقاً وتحديدًا من مخلوقات الطبيعة . أليست كل موسيقى تكون قادرة على بث الشعور توحى بأنها سوف تستمر وجوداً حتى بعد موتنا . . . كما قال دى بوسى عن موسيقى باخ ؟ أليست لصورة أى شخصية تافهة رسمها عبقرى ، قوة وفمالية وسيطرة لم يتصف بها أى نموذج حى ؟ ألم يكن من الضرورى أن يكون الإنسان «فوق إنسان» كما كان سقراط والاسكندر وقيصرو نابليون ، إن صح هذا التعبير لى يسيطر على ذاكرة الشعوب كما تسيطر شخصيات

الأساطير والقصص والمسرح ، وكما ظلت وتظل شخصيات أوليس وأوديب وماكبث ودون كيشوت وفاوست وفوتران وشارلوس في غيلتنا؟ إن أقل ما يمكن أن يقال عن الأعمال الفنية الكبرى إنها لا توجد فحسب ، بل إنها كذلك تعيش فيما فوق الوجود ، ذلك أنها تتمتع بواقعية خاصة ؛ بل إنها آتوم ونحيا في نوع من فوق الواقعية « السريالية » .

أقد فهم الفنانون المحدثون تلك الموهبة العظمى التي يتمتعون بها في خلق عالم أجمل وأصدق من العالم العادى ، وبالتالي عالم أكثر واقعية ، من عالم الطبيعة ، — يقول بالزاك : « لنعود إلى الطبيعة ولنستكمل عن قصة أوجيني جرانديه ، ويقول فلوير : « تأكد أن كل ما نخترع شيء حقيقى ، لاشك أن مدام بوفارى (التي خلقتها) تتألم وتبكي في عشرين قرية من قرى فرنسا في آن واحد وفي هذا اللحظة بالذات ، (٣١) ويقول ديلاكروا : « إن الشيء الوحيد الذى اعتبره بالنسبة لى أكثر حقيقة هو هذا السراب الذى أبتدعه في لوحاتى المصورة . أما الباقى فما هو إلا بمثابة رمال تتحرك ، (٣٢) . ويقول فان جوخ : « إن رغبتى الكبرى هى أن أصنع هذه الأخطاء وتلك التعديلات والتغيرات في الطبيعة بحيث تخرج منها — أى نعم — أكاذيب ، إن شئت ، لكنها أكاذيب أكثر حقيقة من الحقيقة المضبوطة » (٣٣) . أما بودليير فهو يقول : « إن الشعر أكثر الأمور حقيقية » ، وهو الشيء الذى لن يكون حقيقيا بشكل كامل إلا في عالم آخر ، (٣٤) .

أيعنى هذا أننا نهون من شأن العالم الذى خلقه الله بالنسبة للعالم الذى يخلقه الإنسان الفنان ؟ أبداً . . . إن بالزاك وفلوير وبودليير وديلاكروا

يعيدون عن مثل هذه الفلسفة الشيطانية التي يتوه فيها معاصرونا . . . وسوف نتحدث عن هذا مستقبلا . وكاتب مثل كل دبل لا شك في أنه تاه في هذه المجاهل الفلسفية ، لأن هدفه رفع العمل الإلهي إلى أعلى مرتبة ، مادام - كما نعلم - يتلقى وحيه بقلب مؤمن معجب بالخلق الإلهي . ومع هذا فكلوديل شاعر لا يستطيع إلا أن يعرف بما يزيد عن الحقيقة عند فيرجيل ، وبما يتمكن الشعر من إضافته إلى الحياة ، وما الإبداع تحت هذا الشهيق الساحري إلا مجرد تصوير ينقل محرفا . . إن معركة من معارك الفروسية ، أو عملا من أعمال الحقول ، أو آلاما بين منها العشاق ، أو ألعابا يقوم بها الأبطال الرياضيون ، أو هدفا لمدينة ما ، أو هبوطا إلى الحجيم . . كل هذا يمر بين يدي الفنان في سهولة تشوبها السعادة كما يمر وسط ضوء ذهني بعد أن يكون قد تحول وتحول . . إن كل شيء يتلقى الحياة من خلال رقة لا تقاوم . إلم يكن الخاطئ الفنى إلا واقعا حيا . . ها هي ذى الحقيقة وقد سيطرت عليها أوزان الشعر فأصبحت جنة ضرورية الإنسان (٣٥) .

أفلاطونية بروسست

ليست الحقيقة العظمى أو المثالية ، التي تسكاد تكون إلهية والتي تتمثل في أشياء الفن عديمة الشبه بحقيقة النماذج العليا التي تحدث عنها أفلاطون ، فعالم الفن من وجهة نظر مدينة يندمج في عالم المثل العليا ، والإبداعات التي يخلقها الفنان ، حكمها حكم المثل الأفلاطونية ، تستطيع من نواح عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثل ، لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعة ، صورة أصابها الهزال لكونها منقولة . هذا ما يعود بنا إلى بروسست ، فما لاشك فيه حقا أن كتابه الضخم الواسع المدى لا يمكن أن يكون إلا مشوبا بصفة ميتافيزيقية . وبعبارة أدق ، يمكننا أن نستخلص منه أفلاطونية

معينة ، وهى أفلاطونية تختلط كما سنرى بهاسفات أخرى. وهى إلى جانب ذلك تلفت نظر كل من بتساءل عن مدى الوجود الفنى وطبيعته .

وبروست فيلسوف أفلاطونى بالمعنى الواسع لهذا التعبير ، وترجع أفلاطونيته هذه إلى شعوره المولم بما هو نسبي زائل وبالحاجة الملحة التى تدفعه إلى التخلص من هذه النسبية وذلك الزوال لىكى يتمكن من الوصول إلى المطلق والأبدى ، ذلك أن الإنسان مكمل ، حبيس غار ، لا يرى فى قرارة نفسه أو من حوله إلا ظلالا هاربة ، مع أن هذه الظلال ظلال شيء ما . فالتحدث عن الوهم معناه قبول فكرة وجود حقيقة غير وهمية ، وهذه الحقيقة هى التى يحسن أن نمسك بها ، وقد أجهد بروست نفسه فى قوة وحاسة ليصل إلى تلك الحقيقة ، غير أن الوهمية حين أراد أن يخلص الشيء الذى يبقى من ذلك الذى يختفى ، وأن ينقذ أئمن جزئيات الحياة من برائن الموت ، وأن يبقى على جوهر الكائنات وعلى كياناتنا من الزوال . وترجع جهوده هذه إلى خوفه من فكرة التحول الذى لا مفر منه ، ذلك التحول الذى يفتت الأرواح والأجساد الذى يدفع انطباعاتنا ودوافعنا بعضها وراء بعض . والمعروف أنه يرى أن الانتصار على الزمن من عمل الفن والذاكرة وأن الأجزاء التى نجدها فى كتابه « البحث عن الزمن الضائع » خاصة بالناتبة الصغيرة أو بأشجار بعلبك أو بأبراج كنيسة مارتن - فيل أو بأرصفة فناء قصر جيرمانت كلها بالنسبة إليه اكتشافا جديدا يرجع فضله إلى الذاكرة وإلى أن فترة ما من حياته الماضية قد أعيدت له مصحوبة بما كان يحيط بها من أشياء مادية اكتشافا متكاملا . . . ولم يكن يبقى أمامه إلا أن يثبت بالكتابة ما كان يشعر به إزاء هذا كله من سرور وسعادة عاشها دقائق مباركة . . وهو يقول فى هذا الصدد : « لقد زال عني الشعور بالحقارة وبأنى فان » (٣٦) . وكنت أستطيع إذذاك أن أستمتع بجوهر الأشياء . .

لأنها كانت لحظة تخلصت من قانون أنشأه الزمن فينا فجعلتنا أناسا تخلصوا هم أيضا من الزمن ، (٣٧) .

وهناك صفحات أخرى عند بروست تبين أفلاطونيته بوضوح أكثر ، حيث تظهر لديه الأفكار الموسيقية كما لو كانت موجودة من قبل ، كما هي الحال في مثل أفلاطون ليس طبع الفنان أن يكتشفها ، أو تعبير أوضح ، أن بمسك بها في شباكها كما يفعل صائد العصفور . فقد كانت سوان تؤمن بأن النواغم الموسيقية أفكار حقيقية أنت من عالم آخر ، واسكنها تخفى وراء الظلمات فلا تعرفها ولا يصل إليها العقل المفكر ولو أنها تتميز بعضها عن بعض لأنها غير متساوية فيما بينها من حيث القيمة أو المعنى . . ولم يكن فانيقي مخطئا حين قال : « اعتقد أن الجملة الصغيرة كانت قائمة حقيقة . وصحيح أنها من وجهة نظر وجودها ، إنسانية ، إلا أنها كانت تخضع لعالم مخلوقات فوق طبيعية لم يسبق لنا أن رأيناها ، واسكننا نتعرفها وقد أصابتنا الدهشة عندما يتمكن مكتشف من مكتشفي اللامرييات من أن يلتقط إحداها ثم يجلبها من العالم الإلهي الذي يستطيع هو وحده التوصل إليه ، فتلع براقة خلال لحظات معينة فوق عالمنا هذا . هذا ما كان فانيقي ، قد فعل من أجل الجملة الصغيرة وقد كانت سوان تشعر أنه — أي فانيقي هذا المؤلف الموسيقي قد اكتفى بالكشف عنها وجعلها سرية ويتبعها واحترام الرسم الذي رسمت بناء عليه ، وذلك بواسطة آلاته الموسيقية ، . وعلى المفسرين بدورهم هنا أن يستوضحوا ما كان وجوداً من قبلهم هم وبدونهم هم ، وعليهم أن يتساءلوا أهذا عصفور ؟ أهذا ملاك ؟ ذلك السكان غير المرقى الذي يشن تحت أصابع البيانو ، ثم يعيد قول الآلم من جديد ؟ عصفور عجيب يلوح أن عازف السكمان كان يريد أن يسحره وأن يهربه . . . (٣٨) .

رقم ٣٩ - يمكن ماهدة إلا استعارات لن يعود بروسث إليها . والواقع أن الحقيقة العليا التي يسعى لها العمل الفني ليست في رأيه - كما هو الشأن عند أفلاطون - أرفع من حقيقة الدنيا ، بل إنها نابعة منها ، تتركها تهرب عادة لأن نظرنا إليها سطحية للغاية . فلنكن أكثر انتباها ، وسنرى جوهر أسمى حقيقيا ما يختفي في قلب كل شيء ، وتصبح وظيفة العبقرى - أن يستخرج ، (٣٩) هذا الجوهر من ذلك الشيء . وهو يقول هنا : كنت أشعر أن في نفسي شخصية لم تكن تحيا إلا حين كان يظهر فيها جوهر شامل ما تشترك فيه أشياء عدة ، وكان هذا الجوهر يمد تلك الشخصية بخلاها وسعادتها ، (٤٠) هذا صحيح بمعنى ، أن الشعور بمجموعات الأشياء ، هو الذي يلتقي لدى الأديب المقبل ما هو خاص ، وهذا الشعور هو الذي يدخل في العمل الفني ، (٤١) هكذا تهبط المثل العليا التي قال بها أفلاطون على الأرض . على أن أفلاطونية بروسث تتحرك في دجوهريه ، ترمى بدورها إلى أن تمتصها الذاتية .

ذلك أن الذات والموضوع ، الأنا واللاأنا ، الناظر والمنظر كلها أطراف لا يمكن فصل أحدها عن الآخر . فبالأشياء التي نذكرها تندمج فينا فتصبح شيئا غير مادي يتصف بنفس طبيعة مشاغلنا وإدراكاتنا كلها ، ويختلط بها اختلاطا لا يتحلل ، (٤٢) . والذكريات بوجه خاص تنضم إلى الإدراك الحسي بحيث يحوى أى اسم قرأته في كتاب ما منذ مدة طويلة ، يحوى بين مقاطعه رياحا سريعة وشمسا مضئنة يصنعها هذا الاسم عندما نقرأه ، (٤٣) . نتيجة هذا أن الحقيقة الحقة ليست خارجة عنا ، وهى عبارة عن د علاقة ما نقوم بين هذه الإدراكات الحسية وتلك الذكريات التي

تحيطننا معاً في آن واحد ، وهى ملاقة وحيدة يتعين على الأدب إيجادها بحيث تربط التعبيرين المختلفين فى جملة إلى الأبد ، (٤٤) .

ولا يصبح دور الأدب القصصى بناء على ذلك أن يبحث عن حدث عابر أو عن وثيقة أو حكاية ما ، بل ينحصر هذا الدور قبل كل شيء فى تعميق هذه الانطباعات الأصلية التى يغزو بها الماضى الحاضر من أجل فكرة غير متوقعة ؛ وحيث يستخلص جوهرنا الذاتى الذى لا يتقل من شخص لآخر ، (٤٥) بعد أن يتخلص هذا الجوهر من التقليد المعروف الذى يفسده عادة. وبالاختصار فإن الحقيقة تنتهى إلى الذاتية ، بمعنى أنك لن تمتلك جوهر الأشياء إلا بين نفسك ونفسك، وهكذا لن يكون المعنى الفنى «وهو معنى الواقعية نفسه» إلا الخضوع لحقيقة داخلية» (٤٦). ومادام العمل الفنى موجوداً قبل وجودنا، فإن علينا أن نكتشفه لأنه ضرورى خفى ، على أن نفعل ذلك لأن علينا هذا هو قانون الطبيعة ، وهو «حياتنا الحقيقية» والحقيقة كما أحسنا بها ، التى تختلف اختلافاً كبيراً عما تؤمن بوجوده (٤٧) .

والقول بأن العمل يعبر عن الفنان نفسه بكل أعماقه التى يعرفها جيداً وبأنه يعبر فى نفس الوقت عن العالم الخارجى الذى ينعكس فى مرآة ضميره ، قول لا شك فيه ، ولكنه قول بعيد عما قال به أفلاطون . وعند بروس - كما لاحظ ريفيير (٤٨). يعمل الميل الإيجابى على منافسة الاتجاه الميتافيزيقى ، بحيث تودى الأفلاطونية الأصلية - بعد أن تتحول إلى جوهرية ذاتية - إلى واقعية سيكولوجية . وتختفى النماذج العظمى ؛ الجوهر نفسه ، لصالح القوانين التى تحكم حواسنا وعواطفنا ولا تنقى منها الصورة عامة تصبح بمثابة الميراث الأخير للأبدية . إننا نستطيع أن نهنى أنفسنا بمثل هذه

النتيجة التي خرج بروسست بها إلينا . . . فهذا المبقرى يشبه أباه الجراح من حيث إنه أغرم بالتحليل والتشريح والتصوير بالأشعة ، وأوضح سر نواح عديدة من دولاب العمل في الآلة البشرية . لكن ما حال الحقيقة العليا التي تجمع شئون الفن بالمثل الأفلاطونية في هذا الشأن ؟ إذ أن العمل الفني لن يعتبر جميلا لمجرد أن بعض الملاحظات قد أبدت بشأه، ولا يمكن للحقيقة العلمية أن توفر الوجود الفني . ما كان بروسست أن يجعل من القصة التي كتبها قصة طيبة إن لم يكن قد شحذ روحه ونفسه لأقصى الحدود فإذا لم يكن قد فعل هذا لأصبحت قصته هذه مجرد بحث فيسيولوجي أو طبي علاجي .

وبتعبير آخر لا يقتصر وجود العمل الفني على وجود الفنان نفسه ، ولا يستند هذا إلى ذلك . وينتج عن هذا أن ذلك العمل ذاته لن يوجد سابقا بأي حال ، على نفسه ، حتى ولو كان هذا الوجود يتخذ مكانه في أعماق الذاتية ، بمعنى أنه لكي يوجد العمل لابد من أن يصنع ولا بد لإنسان ما أن يخترعه أو يخلقه . وليس الأمر اكتشاف فحسب ، وما كانت مهمة الأديب هي مهمة المترجم ، فحسب . وهل يمكن أن يكون هدف الفن تثبيت الدقائق المحببة التي تعطيني ذوقا سابقا أشعر بفضلها بالأبدية ؟ إن كان الأمر كذلك كان على ، لكي أنقذ هذه الدقائق من النسيان ، أن أحبسها وسط الحلقات الضرورية لإيجاد أسلوب جميل ، (٤٩) . هكذا يعترف بروسست على الأقل بأن من الضروري للفنان أن يتمتع بسلطة وواجب خلق الاشكال . إن هذه النقطة التي أهملها ذلك الأديب تنفق مباشرة وحقيقة العمل الفني ، والوجود الفني ، وهي تسير بنا في مجاهل جديدة إن يكون أرسطو فيها أكثر فائدة من أفلاطون .

الشكل التكويني

ما هو القالب ، أو الشكل ، بالمعنى الوظيفي المعنوي إن لم يكن هو الأساس التكويني لكانن مادي ؛ ذلك الأساس الذي يمنحه وجوده وحقيقته ؟ نقول إنه لا يوجد قالب ، لا يوجد أى شيء . إن ورقة بيضاء ، أو حائطا غطى بمادة ما ، أو إطاراً من الخشب ، أو لوحة معروضة أمام الشاعر والمصور ، كلها بالنسبة إليهما إمكانيات لانهاية لها تستطيع أى منها أن تتحقق ولو أنه ما من واحدة منها موجودة فعلا - غير أنه ما أن تكتب كلمة ما ، أو أن يرسم خط ما ، حتى يظهر شيء في الوجود بفضل العملية التي يجرها الفنان... وحتى يفرض شيء ما نفسه على المساحة الفارغة ، وتقفز الصورة الأولى للشيء من العدم .

والعمل المنتهى هو كذلك القالب الذي يؤسس ذلك العمل في تمام كيانه . أى شيء آخر يستطيع أن يضم هذه السكرة في وحدة الشكل ، وأن يدخل في أجزائها ليكمل من موضوع الفن جسداً منتظماً ومجموعة من روابط داخلية . . مجموعة كاملة تخضع لقوانينها الخاصة وتكفي نفسها بنفسها ؟ ذلك أن شكل العمل ، أو قالبه هو أيضاً هدفه . وقد أصبح اللوحة منتبهة حالما تمحو الفكرة المنظوية عليها . . وقد سبق أن ذكرنا ما قاله براك في هذا الصدد (٥٠) نقصد أنه حين يتحقق تنفيذ الشكل كاملاً في المادة ، أو بتعبير آخر ، حين تكون المادة قد شبعها الشكل تماماً . إذا يكون خالق الأشكال هو خلق الكائنات ، كائنات مطابقة لكائنات الطبيعة ، لها وجودها ولها حقيقتها مثلها تماماً .

فالوجود الفني لا يتحدد إلا بقيمة القوالب أو الأشكال. فهو ضعيف حين يكون الشكل هزئيا جافا، غني حين يكون الشكل قويا أصيلا، وهكذا تتضح في الفن القدرة الخلافة المكونة للشكل بأشد ما يمكن أن تكون نقاء وإطلاقا تنضج طاقتها في صنع الكائن، ويعنى هذا ببساطة أن العمل الفني الحقيقي هو الذى يكون له كيان، أى ذلك الذى يكون شكله انقطاعا، أو سلبا للكائن، وأن العمل الخائب في الفن يعنى انعدام الوجود، أو اللا كيان، وانعدام التماسك الفعال حيويا، دون أن يكون بالضرورة سخفا أو قبحا أو جملا، (٥١) ولهذا نجد أن اللوحة الطبيعية تقتل الأعمال غير الفنية الهزلية التي تحيط بها، إن علقنا جميعها فوق حائط مرتفع. فقد حدث أن رأى ديلا كروا إحدى لوحاته «العدل في تراخان» معلقة في متحف «روان»، وقد غطي جزء منها وراء أشياء أخرى، فاعترف دون تميز لنفسه بقوله: «إن الذى أهكنته أن أراه منها كان على درجة من القوة والعمق عملت على إخفاء كل ما كان يحيط بها بلا استثناء» (٥٢). وكانت اللوحات الأخرى إلى جانب تلك اللوحة «غير موجودة».

لقد قال بوسويه في وجود الله: إن الكمال ليس بهبة أمام الكائن، بل إنه على عكس ذلك، دلة وجوده ونفس الشيء يقال عن الفن: فكما ازداد كمالها تأكد وجوده، ومن هنا كان يسمى «فوق الوجودية»، السريالية التي نلصقها إليه. وحيث إن اكتماله الشكلي أكثر تماما وتديقا في التنفيذ من أشياء الطبيعة؛ فإنه يتمتع بالنسبة لها، بكيان وقيمة إضافيين. ولقد فهم الأستاذ سوريو هذا جيدا، ولو أنه على ما يلوح لم يتذكر لا أفلاطون ولا أرسطو بهذا الصدد فالفن في نظره هو «النشاط التكويني» — أو التأسيسي، أى أنه «جهد المقصد منه أن يقود الوجدى التقريبي إلى الوجود الكامل، الفريد في نوعه، الملموس، الذى يشهد

على نفسه بنفسه عن طريق وجود لاشك فيه ، (٥٣) . وفي هذا النشاط نجد ، حين نعمل ، نفس الخطوات الأصلية ، وما يشبه الحركات الروحية السكبرية التي تدل على مساهمة أي كيان ونسليته . إنها أشكال ، تلك العناصر غير المادية . . . وهي أيضا سند عميق لمكان ما . وليس الشكل هو ذلك الذي يحبس العمل في إطار مغلق ، بل هو ذلك الذي ينفذ ويحرك ويفتح الطريق إلى الحقيقة ' (٥٤) .

من هذا نفهم أن العمل الفني الحق في الوجود ، لا يمكن أن تتمتع به الكائنات الطبيعية . . . وهذا الحق هو الذي يفأس بمدى الكمال ، (٥٥) . هذا ما يسميه الأستاذ سوريبو الوجود الأعلى ، عالم الفن . . . وهو عالم يرتفع إلى أعلى . ويسير إلى الأمام بقوة اشد في الوجود . ويتفجر بالوجود مسيطرا بقوة أكبر . . . وأعلى من أي من هذه الأعمال التي رفض الفن تمثيلها . إنها طريقة رفيعة ، طريقة عليا للوجود . . . هذا ما يبحث عنه الفن دائما ، وما يصل إليه هذا العمل البطولي ؛ وبعد ذلك انصر ، ومن خلال هذه الحقيقة الوجودية . . . نهدف العمل الفني العظيم ، (٥٦) . وبفضل هذا الأخير ، يتكون عندنا الشعور ، وإن صح التعبير . . . نتاقى الوحي بوجود الكيان الذي نريده كيانا . . . أو — الكائن المطلق الذي يحمل تبرير وجوده بين طياته . . . هذا هو السر الذي يوحى الفن بوجوده في أروع الأعمال الفنية . . . سر يدل على طريقة ما للوجود بحيث لا يترك لنا فرصة التساؤل عن سببه أو علته ، (٥٧) .

وطريقة الوجود الرفيعة التي يتميز بها العمل الفني هي بعينها السكيفية العليا لوجود الفردية . . . وكونك كائنا معناه في الواقع أن تكون كائنا

واحداً . ومع اكتمال السكان تزداد فرديته الخاصة . بمعنى أن لوحة ما ، أو تمثالا ، أو قصيدة ما ، تصبح وحيدة في نوعها ولا يمكن أن يحل محلها غيرها ... وتتميز عن لوحة أو تمثال أو قصيدة أخرى كما يتميز جسدان حيان .. أو قد نقول أيضا : كثنائك بشريان . ألا نشعر بوجود موضوع الفن كما نشعر بوجود الشخص ... ؟ لقد دبر الاستاذ « وريو » عن هذا تعبيراً جميلاً فقال : جلس احد أصدقائي أمام البيانو . وماذا أنظر ... هاك المقاييس الثلاثة الأولى من مقطوعة الباتنيك . . . وهاك أحدهم قد دخل . . . رغم أن الباب مغلق . نحن هنا ثلاثة أفراد : صديقي ، وأنا ، ومقطوعة الباتنيك . وقد سبق لبروست أن من قبله أن كتب عن الجملة الصغيرة التي يؤلفها فائتي فقال : لقد كانت خاصة جداً ، لها جاذبيتها الفردية ، التي ما كان لأحد أن يضع مكانها جاذبية أخرى ، وكانت بالنسبة لي سوان بمثابة إنسان قابلية في صالون تعرفه . . إنسان كانت قد أعجبت به في الشارع ثم اختفى دون يحذوها أمل في أن تقابله مرة أخرى (٥٨) .

ففردية العمل الفني ترجع إلى نفس سبب اكتماله ، وهي صورة ومبدأ للتعين يغمر المادة من جميع أجزائها ويوصل إليها جميعاً إشعاعه . . . وكل شيء يحدث إذاً كما لو كانت صفة الفردية قد مسّت هنا بطريق مباشر مجموع المواد المستخدمة . وبالقدر الذي ينجح به العمل الفني تصبح أدق دقائقه مقدسة ضرورية . لأن من الممكن أن نبتز من الإنسان عضواً دون أن نقبله ، لكن ليس من الممكن أن نبتز مقطعاً واحداً من بيت شعر جميل دون أن نهمله ، فإن للروح في الفردية العضوية جسد ، وهي — أي الروح — ترشد أجزاءه بنسب غير متساوية . . . هل أن بينهما ... بين الروح والجسد رابطة كيانية ،

وكذا ، وبوجه خاص ، علاقة ملكية يمتلك فيها كل منهما الآخر . أما في الفردية الجمالية فإن هذه الملكية تختفى لأن الاتحاد الذي يربط بينهما قوى معين ، وهو بعينه تلك الصفة المدسوسة التي تحمل طابع العمل الفني ، (٥٩) .

وطابع الفردية هو الذي يميز لعمل الفني من الآلة حتى ولو كانت هذه الآلة من النوع الذي ينظم بنفسه ذاتيا ويحاول القيام بما تقوم به الكائنات الحية المفكرة . « إن هذه الأجهزة في ذاتها ليست أعمالا فنية لأنها تحاول بطريق الحركات التمثيلية العامة أن تقلد الفردية ولكنها لا ترمى إلى أن تصبح هي فردية . إن الآلة لا تضم روحا ، ولو أنها تأمر بما تؤمر هي به ولا تبعث بشيء غير متوقع للذي أبدعها ، اللهم إلا أخطاء سيرها . وهي لا تفرض عليه كيفية السير في عمل ما كما تفعل مثلا شخصية المسرحية أو كما يحدث عند ضرورة تصوير اللوحة والتقدم في تنفيذها . والآلة مبنية على أساس رياضي أو منطقي بحت . . لا تنصف بهذه الرشاقة الغامضة التي تصفى وراءها تلك الماهجات الدائمة التي ينتظرها من يريد أن يتأمل . وهدفيتها مفروضة من الخارج على أجزائها ، وليس بها ما ينبعث منها كما ينبعث الفسك الفني من إنسان فنان يريد أن يبرر وجوده وكيانه عن طريق كيان ما يبدع . والدليل على هذا أن من الممكن بناء جهاز ماضن سلسلة ضخمة من نوعه ، في حين أن العمل الفني فريد في ذاته : فمناك لدا بين النموذج ، الجامد الذي يقلده من يمارسون الآلية ، والعمل الفني الذي يخلقه أهل الفن . . هنالك فرق مرجعه أن الصورة المنقولة في الأول تعادل النموذج الأصلي دائما ، في حين أن الثانية .. أي العمل الفني ، لا يمكن أن يكون مخالفا تماما عن الأصل ، (٦٠) .

بالاختصار لا نبالغ حين نقدر إلى موضوع الفن - كما يفعل المسيو

نيد ونسيل — وقولنا إنه «عنصر شخصي تقريباً» ، لا يمكن تصنيفه أو تعريفه ، لأنه يقع فيما وراء العموميات ولا يدخل في نطاق أى مذهب . وهو يبلور أنواعاً من التمثيل والأندفاعات لاعدد لها ، ولا يمكن امتلاكه كما نمتلك الأشياء ، بل إنه يتقدم للإنسان ليتقبل منه التبرجيل والإعجاب والحب ، وهو يحمل بقيم عالمية ، ويحمل رسالة تعبر الأزمان والأماكن وينتمى إلى مملكة أعناؤها أسراراً أداة بحثة ، يشوبه وجود رفيع ، ومنه يشع شعور بالانهاية يؤكد أن المكان البشري غالباً ما يكون قادراً على الإشعاع بهذه القوة . أليست هذه الصفات كلها أوجه شبه بين موضوع الفن والشخص نفسه ؟ الحقيقة أننا نتساءل : من يستطيع سماع ميلوديات معينة من شومان دون أن يدرك منها أهدافاً تحرك العواطف وتنبع من جوهر الموسيقى لتذهب إلى اكتمال الوجود الشخصى ؟ قد لا يمكن أن نجد نفس التجربة تتقدم إلينا لنراها إلا بواسطة المجهود المقلق ، غير الفعال الذى نقرؤه أحياناً فى أعين حيوان مستأنس يكون على وشك أن يعادل الإنسان ، ويلوح كما لو كان يعرف ذلك . (٦١) .

نواميس المفروضه فى الوجود الفنى

مع ذلك فإن من المستحيل أن يصل الجهد الذى يشهد به العمل الفنى إلى نهايته ، فالنفس يبحث فينا شعوراً بحالة من الوجود تتعدى ما تتضمنه الطبيعة ، والأشياء التى يستخدمها تشترك فيه ولكن اشتراكها هذا رمزى ومحدود بمحدود اشتراك الرمز فى الطبيعة ، هنما يظهر الغموض النسبى فى الحالة الوجودية للعمل الفنى ، إذ أن هذا العمل موجود فى نفس الوقت بدرجة أقل وأكثر من أشياء الطبيعة ؛ أكثر بسبب السمو الذى يشوبه . وقد تحدثنا عنه . . وأقل ، لأنه بصفته عملاً فنياً يحتاج إلينا لكي يتم وجوده ، وفوق وجوده « حقيقة » .

والوجود في هذا يرجع في الواقع إلى القيمة . . . لكن ليست هناك قيمة، سواء أكانت جمالية أم غير جمالية إلا بالنسبة لضمير قادر على استقبالها. لا شك في أن لوحة يتركها الفنان الذي نفذها، وظل هذا الفنان محمولا أو موضع الاحتقار، أو تركها في غرفة مغلقة حيث لا يراها أحد . . . هذه اللوحة تظل عملا فنيا، بمعنى أن مصدرها فن فنان معين، وأنها تظل بنفسها مصدر سعادة لأولئك الذين سيكون من حظهم اكتشافها، ويكون لديهم الذوق اللازم لتقدير قيمتها. فالفن لا يسكن فينا، ولسنا نحن الذين نقيم قيمة العمل حين لا نفعل شيئا أكثر من أن ننظر إليه. ولقد هاجم الأستاذ جيلمون هذه الذاتية بقوة (٦٢). فهو يرى أن العمل لا يوجد جماليا إذا لم يكن موضوع تجربة جمالية، وقد كان الأمر هكذا خلال آلاف السنين بالنسبة للمصورين المصريين والنقوش البارزة في لاسكو والتامير وهو جار . . . واندكر على سبيل المثال لوحة تلتورية ظلت مخفية منذ قرون كانت تستخدم فيها كغطاء لآنية قديمة واكتشفت أخيراً في كهف « بدروم » كاتدرائية ميلانو . . . فكم يكون من الحق القول بأن أجمل لوحة في العالم لا توجد إلا على حساب الذي يتأملها . . . وهي « تعود إلى السقوط في العدم حالما ينتهي الإعجاب بها » ولا تصبح إلا خرقه مليئة بألوان تشبه قطعة الخشب التي بخاط عليها المصور ألوانه ويمحو فيها فرشاته، (٦٣).

مع هذا فاللوحة أو التمثال أو البناء الأثرى يتمتع بمزايا أخرى، إذ حتى إن لم نعترف له بوجود جمالي يكون له وجود ملموس، ثابت محدد . . . وحتى إن لم يكن إلا لوح خشب ذا شكل معين وسمك معين فهو موجود كما هو موجود له جيد . . . لكني ما حل القصيدة والقصة والمسرحية ومقطوعة الموسيقى؟

أين هي ؟ وما أهميتها ؟ وكيف توجد ؟ هل تعتبر القصيدة مجرد مجموعة علامات خطية مرمية على قطعة من الورق بنفس الطريقة التي يغطى بها السطح المسطح بألوان ليصبح لوحة ؟ لا . . فالألوان تتحدث مباشرة إلى الحواس ، في حين تتحدث العلامات الخطية فقط إلى الذين يعرفون كيفية قراءتها وتفسيرها . وهكذا يمكن القول إن قصيدة صينية توجد بالنسبة لك أنت يامن تجهل اللغة الصينية بدرجة أقل كثيراً من وجود لوحة من روبانس حتى بالنسبة لمن يحمل فن التصوير .

من جهة أخرى ، ماذا يعنى وجود قصيدة جنوسلان (لا مارتين) أو الحرب والسلام (تولستوى) أو الزورق النشوان (رامبو) ؟ هل تعنى نصاء مطبوعا ؟ لكن هناك آلافا من النصوص المطبوعة في الدنيا . وهل هي تعنى مخطوطا أصيلا ؟ لكن ماذا تكون قيمة هذا المخطوط إن كان قد حريق أو مزق أو أكله الديدان ؟ ثم إن العمل الأدبي الموجود في المكتبات العامة أو مخازنها لا يعيش إلا بحياة الظلام . إنه يرتفع إلى الوجود الحق يقي بفضل قراءته . ومادامت القراءة تحدث في الزمن فإن القصيدة أو القصة أو مقطوعة الموسيقى لا يمكن أن تكون حاضرة كلها في نفس الوقت . ووجودها لا يمكن أن يكون قدريا . هل نقول هنا إن له جسدا ؟ نعم . . . جائز لحد ما إن هي قرئت ، بصوت مرتفع ، لكن ماذا إذا قرئت بالعين فحسب ؟ على أي حال فإن وجودها الجسدي لا يعادل وجود شيء ما . . كوجود لوحة ما جسميا .

تبقى حالة الأعمال المسرحية والموسيقية ، وهي عسيرة من حيث التفكير فيها لأن من الضروري لكي نجعلها موجودة قدر استطاعتها ألا نكتفي بقراءتها ، بل لابد أيضا من تمثيلها أو تنفيذها ، فالوجود الفعلي لمسرحية أندرو ماك أولسيففونية جوييتر لبوريس جود ونوف يحتاج لمعرفة الممثلين والمخرج

وزيمس الفرقة الموسيقية وعازفي الآلات، والمنتج عن ذلك أن هذه الأعمال لا تمتلك جسداً وحيداً نهائياً محدداً، بل أجساداً متعددة ومؤقتة . . أو - إن صح القول وكما يقول الأستاذ سوربود أجساماً كقطع الغيار، (٦٤) . . ولترك هذا النتائج التي تنتج عن ذلك فيما يخص دور المبدع والطبيعة ومصير الأعمال الفنية في مختلف الطبقات الفنية (٦٥) ولنتحدث فقط عما يخص موضوعنا، ونقصده به أن العمل الفني - رغم وجوده الرفيع - ليس بشيء قائم دائم . فالعمل الفني لا يتم خلقه إلا لكي يخلق من جديد، ولا يبقى قائماً في ذاته إلا لكي يتجدد دائماً أبداً بالنسبة للمادة البشرية (٦٦) .

هل يعني هذا أن الفن ينتهي دائماً إلى الفشل؟ لا أظن . . . وهنا أسمح لنفسى أن أتنازع والأستاذ نيدونسيل، فهو يقول: إن الفن لا يصل إلى هدفه وصولاً كاملاً، وتمثال بيجمايون لا يستقى الحياة إلا في الحلم . . . لأن نيتنا إذ ذاك ليست شيئاً آخر غير إحياء المادة التي صنعتها بها أيدينا . . . أما إذا نجح التنفيذ نجاحاً مطلقاً، فإنه إن يكون إلا انبعاث جره كامل تحت أبصارنا (٦٧) .

في اعتقادي أنا، لست واثقاً أن يكون لدى الفنان النية حتى ولو كانت لا شعورية - في منح الحياة والحركة لأعماله، كما تفعل الطبيعة بالحيوان والإنسان . . . ولا أظنه يشغره معنى من الألم إذا لم ينجح في هذا . فإن نحن طبقنا الفكرة على فن البناء، لو وجدناها خالية من المعنى . . . إذ لا يمكن أن يكون الحلم في البناء هو تشييد مبان تتحرك . أما في الشعر

وفي الموسيقى فإن لا أفهم أيضا أى نوع من الحياة ، بمسكن أن يمنح للقصاصد .
 قصائد إلى هيلينا . . أو السوناتا إلى كرتيزر ، وهى لا تمتلك هذه الحياة .
 أما عن النحات أو المصور ، فهل يكون مثلها الأعلى في هذه اللوحات
 الحية التى زارها في مسرح الشاليه أو الفولى برجر ، حيث تهبط بعض
 التماثيل من قواعدها ويخرج أشكال مصورة من إطارها وتشرع في الكلام
 وفي الرقص ؟ لا يمكن أن يكون الأمر هكذا ، اللهم إلا إذا دفعنا
 بالواقعية إلى أقصاها وقلنا إن هدف فن النحت — كما قال ديلا كروا — هو
 تصوير التماثيل وجعلها تسير بزنبرك (٦٨) . أنا إذا لا أفهم إطلاقا ما يمكن
 أن يحصل عليه فن النحت من أن يكون حيا ، ولا أدرك أصلا ما يمكن
 أن ينقص التنفيذ ما دام قد أنتج لوحات و تماثيل . أنا لا آسف على هذا .
 بل بالعكس . . لا آسف على ألا يكون التمثال تمثالا ؛ والأناكون اللوحة
 إلا لوحة فحسب .

ويؤكد الأستاذ نيدونسيل أيضا أن العمل الفنى ليس جوهرأ كاملا ،
 بل إنه يسكاد يكون جوهرأ (٦٩) كما قيل عنه من قيل إنه من مركز شخصى
 تقريبا . والحقيقة أنه ينتمى إلى طبقة الأشياء المصنوعة ، مثله مثل الماكينة
 التى تصنعها الصناعة . . أو أى فن بالمعنى العريض لهذه الكلمة . لاشك أن
 هناك فروقا واضحة بين آلة ، أو من باب أولى ، أداة يدوية أو قطعة أثاث
 من ناحية ، و لوحة أو تمثالا من ناحية أخرى . فعندما يصور المصور لوحة ،
 أو عندما ينحت مثال تمثالا ، يرتبط الشكل ارتباطا وثيقا بمادة ويتداخل
 فيها بعمق أشد من ذلك الذى يحدث عندما يقوم نجار بتجميع قطع من
 الخشب ليصنع منضدة . ومع ذلك فإننا لا نحصل على جوهر حقيقى . .
 لا فى الحالة الأولى ، ولا فى الثانية . ونقصد بالجوهر . إن - برنا عنه بتغيير

مأخوذ من أرسطو «طبيعة»، فالمادة التي يصنع منها العمل الفني أو المنضدة كائن طبيعي، أما أشكالها فهي ليست أشكالاً طبيعية .

لهذا السبب لا ينتمي النتاج الصناعي إلى نفس طبقة الكائنات التي ينتمي إليها نتاج جيل ما . والمثل المعروف عن أرسطو هنا يوضح تماماً مذهبه : ذلك أننا لو صنعنا سريراً من الخشب وقمنا بدفنه في التربة ، فليس من الممكن أن نأمل في أن ينبت هذا السرير . وعلى العكس من ذلك فإن الطبيعة تنتج المواد الطبيعية بطريق الأجيال . ويمكن تعرف هذه المواد بقدرتها على التكاثر المتعاقب (٧٠) . أليست هذه الحقيقة فكرة شيلنج التي يعبر عنها بدوره في نص فلسفي آخر فيقول : « بعد أن يعطى الفن للأشياء الصفة التي تطبعها بالطابع الفردي ، يقوم بخطوة أخرى فيعطى الرشاقة التي تجعلها محبة بأن يجعلها تلوح كما لو كانت تحب . وفيما بعد هذه الدرجة الثانية لا تبقى إلا خطوة أخرى ثالثة تهد لها الثانية وتوضحها مقدماً : وهي أن تعطى للأشياء روحاً بفضلها لا تكتفي بأن لوح كما لو كانت تحب ، بل لأنها تحب فعلاً . . وهذه هي الدرجة التي لن يصل إليها الفن .

الجمال الفني والجمال الطبيعي

إذا كان من المستحيل فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي يشيده ويرسيه في وجوده الجمالي ، وحتى من وجهة أخرى وفي حالات معينة في وجوده الملبوس الفيزيقي فإن من غير الممكن أيضاً فصله تماماً عن الطبيعة ، فالدرجة على التأكيد والتشمال والقصة والمهرجية ، ومن باب أولى القصيدة

الشعرية والبناء الأثرى، ومقطوعة الموسيقى ليست بأية حال من الأحوال تصورا للحقيقة ومهمة الفن هي أن يقول ، لا أن يعيد القول، وأن يفعل لا أن يعيد الفعل ، وأن يخلق لا أن ينقل . وهو لا يقلد الطبيعة، كما نعلم، إلا بطريقة في العمل . ومع هذا فإننا لم نؤكد القطعية بين عالم الفن وعالم الواقع إلا بقصد اتباع طريقة خاصة ، وبقصد القضاء على أخطاء لا تزال قائمة بشدة . ولقد حان الوقت لأن نزين العلاقة التي تربطهما رغم عدم التماسك بينهما . ألم يسبق لنا أن اقترحنا - حين تحدثنا عن التصوير التجريدي للفكرة القائلة بأن الفن الذي ينفصل انفصالا كلياً عن الطبيعة ويريد أن يقوم ببناء على التجريد المطلق ، وفي هاتش الواقع لا بد وأن يصل إلى العدم ؛ وأن يفقد كل قيمة محسوسة وبالتالي كل قيمة فنية ؟

فلنؤكد لذا أول الأمر أن الجمال ليس احتكاراً مطلقاً للفن . إن هناك جمالا طبيعيا، ولنذكر أنه إذا كان بودلير يرى الطبيعة قبيحة، فإنه لا يراها هكذا إلا في إطار آراء الفلسفية تصرفية يطبقها . فلأشكال التي تلتزمها الطبيعة ليست بالجميلة دائما وفي كل مكان . وقبلها تكون اكتملة وهي تقدم بعض العناصر التشكيلية . . . ولهذا نجد أن آنجر وهو وريث الأكاديمية في هذا يرى أن من الضروري كما فعل مثالي اليونان للقداحي في نحت تماثيلهم ، وجميع كل الأجزاء الجميلة التي تضمها الطبيعة نادراً في موضوع واحد ، (٧١) . لكن القول بأن اليونان، وآنجر بدوره قد فعلوا هذا أمر يجب أن نثبت فيه . ومع ذلك ، فالفكرة القائلة بأن من الجائز الجمع في نفس الصورة بين ما تقدمه الطبيعة في عدة كائنات تبين ضرورة وضع الجمال الفني في المقدمة وتفضيله على الجمال الطبيعي . ولهذا التفضيل

تبريره ؛ ذلك أنه عندما تكون كائنات الطبيعة جميلة ، لا يكون هدفها الوحيد أن تكون جميلة ، بل لأنها منتظم من أجل المحافظة على نفسها أولاً ، والمحافظة على نوعها بعد ذلك ، فالجمال إذ أعندها شيء ثانوي ، ينضم ، تبعاً للكامة أرسطو ، إلى انشباط وإلى محاولة الاحتفاظ بالشباب . أما الفن فهو على العكس من ذلك ، يستخلص أشياء معينة ، جمالها هو علة وجودها ، أشياء لا توجد إلا من أجل جمالها ، كل شيء فيها مدرك ومتجمع في أدق دقائقه من أجل لمساعد أولئك الذين يتأملونه .. ليس الأمر لمبدأ هو البحث عن الزيادة أو النقصان بين الجمال الجمالي (الفن) والجمال الطبيعي فالفرق ليس فرقاً في الدرجة ، بل لأنه فرق في النوع ، كما هو الشأن بين الشيء الذي تقدمه الطبيعة والعمل الفني .

مع ذلك فالجمال الطبيعي جمال أصيل ، والطبيعة لا تنتهي في هذه الناحية . كما أكد أوسكار وايلد إلى محاولات غير مثمرة أو إلى نجارب تبوءت في مهبها . وليس من الصحيح أيضاً أن الطبيعة جميلة فحسب ، عندما زارها من خلال الفن ، أو ترجم في لغة الأعمال العادية من أجل نفس شذ بها الفن ، (٧٢) . فلا يمكن أن تكون الفتاة رشيقة ليس من الضروري أن نفكر أمامها في جمال تاناجرا . ولكن يكون الوجه جذاباً بالاداعي لأن أنتذكر صورة الباريسية أو شكل الملكة نورتيتي . إن الأشياء الطبيعية تكون جميلة وهي بعيدة عن كل مقارنة فنية . أليست انطباعات البسطاء من الناس — وأحياناً ما تكون حية جداً — ترجع في حب الجمال إلى الطبيعة البسيطة ألا يكاد يكون هناك لمجماع بين الفنانين من حيث الاحتجاج — كما فعل رودان مثلاً — ضد الفكرة القائلة بأنه مأمون شيء جميل في الطبيعة وإن الطبيعة قبيحة دائماً ؟

(هـ) وقد رأينا وأبنتنا أن أنهر كان يدرك الجمال القديم من خلال النموذج الحي إلى ويدرك اللوحة التي سيرسمها مستقبلاً من خلال منظر الطبيعة .

إن هناك ولا شك رجالا ونساء ودواب ونباتات ومناظر على جانب من الجمال .. ولستنا زيد أن نذهب إلى حد التحدث عن هذا : فنقول إن الزهرة تسر العين بألوانها ، بل باكتمال خطوطها لدرجة مذهشة ، تلك الخطوط التي زاهما أيضا في بعض أوراق الأشجار وفي أقمار زهرة الفوجير الصغيرة . وقد يكون في النظر إلى عالم ماتحت الأرض بما فيه من حصى وقواقع وأجسام بلورية ما يكفي لتوكيد الثروة النوعية الموجودة في الأشكال الطبيعية هكذا ندرك في الطبيعة ونحن أيضا لمزاء العمل الفني نظاما واضحا للغاية ، دقيقا لأقصى حد ، يوجد بين أجزاء مجموع متكامل .

يتعين علينا ، وقد وصلنا إلى هذه النقطة أن نلقى نظرة على نظرية مالرو فيما يخص نقطة البدء في الإبداع الفني : يرى مالرو أن الحركة ، الأولى تأتي إلى الفنان من التأمل في الأعمال الفنية الكبرى ، لا من منظر الطبيعة ، وتختلف هكذا رؤيته عن رؤية العمامة من حيث لأنها منذ بدئها تنظم عن طريق لوحات وتماثيل ... وبواسطة عالم الفن ... ويرى مالرو وأنه كما أن الموسيقى يحب الموسيقى ، لا الكروان ، والشاعر الشعر ، لا غروب الشمس ، فإن المصور لن يكون هذا الرجل الذي يحب الوجود والمناظر . بل هو أولا رجل يحب اللوحات ، . وبهذا يصبح من الأمور ذات المغزى أنه ما من ذاكرة فنان عظيم يمكن أن يحتجز داخلها عنصرا يتولد من شيء آخر غير العاطفة التي تتحرك أمام العمل الفني كما يحدث الأدباء حال تمثيل مسرحية أو قراءة قصة أو قصيدة ... وللموسيقيين ، الاستماع للموسيقى ؛ وللمصورين تأمل اللوحة .. والذي يخلق الفنان هو أنه كان حساسا في فترته الأولى لمزاء الأعمال الفنية أكثر منه لمزاء الأشياء التي كانت مصدر هذه الأعمال ؛ بل وربما لمزاء الأشياء فحسب ، (٧٣) وبالاختصار فإن مالرو يرى أن

الفن يصدر عن الجمال الفنى ؛ ولاتأتى الدفعة المخصصة من الجمال
الطبيعى . .

إن الحقيقة ، مع الأسف ، تصبح خالية من المعنى لمن دى حارات
استيعاب الكل ولمعاد الحقائق الكيميائية . ولا شك أن هذا عدد كبير أمر أهل
الفن يجمعون على أن العمل الفنى صدمة نهائية . . وقد كان للفنان كوريج
يصيح قائلاً أمام لوحة القديسة سيسيل لرافائيل : وأنا أيضاً . . أنا مصور . .
لكن لنذكر أن موهبة بريست مثلاً قد تولدت عن انطباعات الطفولة وسط
الطبيعة بدرجة أشد بكثير من تولدها عن قراءة الأدباء الذين أحبهم .
ولنذكر أن غابات الورد فى كومبرى ونباتات العروس فى فيفون وشاطئ
عليك هى التى جعلت منه قصصياً أعمق وأرفع من مدام دى سيفينييه التى
كانت جدتها تثيرها وتدفعها للكتابة . . . وأرفع من بالزاك الذى كان
تقدمه فى السن وقد مضى عمره فى القراءة عاملاً على أن يصبح كاتباً . .
لا شك أيضاً أن الموسيقى رجل يحب الموسيقى ، وأن المصور رجل يحب اللوحات .
تسامل بيكاسو من هو المصور؟ لأنه ماو يجمع مجموعته من اللوحات ويرسم
بنفسه لوحات يحبها عند الآخرين ، لكن المصور يحب أيضاً غروب الشمس
والموسيقى العندليب . ويذكر ديوبسى فى هذا أن رؤية شروق الشمس
أكثر فائدة من الاستماع إلى سيمفونية الرعاة ويقول لا تستمعوا
لى نصائح أحد . . اللهم إلا الريح التى تمر وتحمى لنا تاريخ العالم (٧٤) .
ولعل من السهل جداً أن نجتمع فى قائمة طويلة بين أولئك المصورين الذين أخذوا
على عاتقهم إعادة تصوير الطبيعة كما هى . لكن سيزان ، وهو الذى يشيد
بصور الأشياء بطريق المخروط والدائرة والأسطوانة . . الذى لا يريد إلا أن

يعبر عن إدراكه الصغير هو . . في حاجة إلى أن يذهب إلى المثير الطبيعي بانتظام . وهو يقول بنفسه : « إن كل شيء » في الفن بوجه خاص نظرية تطبيق بطريق الاتصال بالطبيعة ، (٧٥) . ولا يحفل ريدون الذي يعتمد على رؤية اليقظة أن من الضروري أن نبدأ من الواقع لتخطاه، وهو يعترف بأن ما فوق الطبيعة لا يوحى له شيء، وبأن الطبيعة قد أصبحت منبعاً وخبرة بالنسبة إليه (٧٦) وكذا الفنان التكعبي لهوت . . الذي يتحدث هكذا قائلاً إنه لا يعرف شيئاً أجمل وأكثر تحريكا للعواطف من الشيء القائم الموجود (٧٧) . وهاك الفنان التعبيري رولت أيضاً يقول إنك سوف تحتفي بكل ما يعيش تحت السماء ، (٧٨) ، في حين أن الفنان التجريدي بول كلي يختار مكانه في موضع أقرب قليلاً من قلب الخليقة بما هي العادة . ويتساءل : « لكن هل أستطيع أن أكون قريباً منها ؟ » ، (٧٩) .

لقد قال شاتوبريان عن أدب القرن الثامن عشر — عدا كبار أدبائه : إن هذا الأدب كانت تنقصه الطبيعة دون أن ينقصه الشيء الطبيعي ، وليس الإخلاص لمظاهر الواقع والحياة وهو الذي يعطى للعمل الفني وزنه من الحيوية والواقعية، بل لابد من ربط أشد قوة وأكثر خفوتاً بجمال العالم حتى وإن لم يذكر هذا الجمال مباشرة . إن التناقض اللفظي والتناقض التشكيلي ليثقلان أحياناً على النفس ، في حين تؤثر فينا عصارة الأشجار ذات الجذور العديدة والآلاف من الأغصان، فلنترك المهوور التجريدي ج. بازين يحدثنا عن هذا ليتنعنا : إنه يتساءل لماذا تحتفظ الأشكال التي أبدعها البدائيون

لدى اليوم بقوتها وقدرتها على السحر إلا لأنها تنبع من العالم المختلط الذى يسمح فيه للفنان ولأن العلامات التى يستخدمها لا يمكن إلا أن تكون محملة بالحقيقة مهما تكن قليلة الدقة على التصوير : إنها مثقلة بالمحركات العاطفية وبالإدراكات الحسية ؛ ذلك أن المشكلة ليست مشكلة التصويرى وغير التصويرى من عناصر الطبيعة ، فليس من المهم أن تكون اللوحة ، أو يكون المثال ممثلاً أو غير ممثل لشيء ما . والأساس أن يفهم المصور أو المثال الحقيقة بفتحها روحاً وجسداً ، ألا ينسى أن العالم يجب أن يكون حاضراً بصرف النظر عن كونه قابلاً للتمثيل تصويرى ، وإذا لم يحدث هذا ووقف الفنان فى خيلاء داخل دائرة مغلقة فإنه سوف ينكر قيمة الإنسان ، وهى بعينها قيمة الفنان . أن يكون العالم فى مواجهتها إلا نوعاً من سوق كبيرة تحوى الكثير من أشياء مختلطة ونأخذ منها ما نريد وترك ما لا نريد ؟ وهل يكون هذا العالم بمثابة ملابس يجدر بنا أن نتخلص منه ؟ لا ، لأنه بلاصق بجسداً ، ولأنه بالنسبة لكل منا بمثابة بشرته هو . وهكذا لن تكون لنا حرية لرفض أو القبول ، فرفض العالم الخارجى معناه رفض الإنسان لنفسه .. ومعناه الانتحار (٨٠)

ومن بين أشياء التى ندعوها للقبول هناك جسم الإنسان ، وهو يشتمع بامتياز لا يمتثل المناقشة وهما يعلمنا أفلاطون أن جسم الإنسان يحوى ويأخص الجمال التشكيلي كله ، بل وحتى الجمال الحسى كله بوجه عام ، كما لو كانت الصورة الجاندية لجرة ما أو جانب هضبة ما أو خط الميلوديا ،

شيئاً جميلاً يرجع جماله إلى التشابه بينه وبين جسم الإنسان (٨١). قد تقول إن أفلاطون قد عاش في عصر سادس فن النحت.. عصر لم يكن يستطيع الإنسان فيه أن يعرف ما يبدى الأشياء بسهولة. لكن ألا تزال نظريته هنا موضع الانتباه؟ الحقيقة أن شعورنا بالجمال — لا الطبيعي لحسب بل كذلك الجمال الفني — يرتبط دائماً بشكل جسمنا وبطريقة سيره.. ويدين هذا الشعور جزئياً بكونه مأمور عليه، فكل شيء يحدث كما لو كان جسم الإنسان جميلاً بذاته، وكما لو كان ما يتبقى بعد ذلك — أى الأعمال الفنية جميلاً لأنه يتفق وإياه، فإن نحن نحسنا عن التوازن أو التناسق عرضاً، فذلك لأن جسم الإنسان، كما لاحظ باسكال، متناسق أفقياً. وإذا كنا نعجب ونشعر بالسرور لآراء الأوزان أو بعض الأوزان خاصة فذلك لأننا نحمل في جنابنا دقات فردية أو حتى ثلاثية... دقات القلب والريتين. أليس الجهاز القياسى الذى يوجد فى جسمنا هو الذى يساونا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته، والذى ينظم أحجامه وعدده الطول الطبيعى للجملة الخطائية؟ ألا يتعين على المنحنيات والنسب، لكي تكون متناسقة، أن تأخذ فى اعتبارها حتى ولو بشكل غامض، بشكل جسمنا؟ إلتنا لن نفهم النحت لتتجرى لدى، وحتى أشد أنواعه وضوحاً، كفن آرب مثلاً... لن نفهم إلا من خلال منحنيات المرأة وقطع الحصى والحجارة (٨٢) وحتى فن البناء، وهو من أبعد الفنون عن الطبيعة، يحتفظ ببعض الانعكاس الذى يصور جسم الإنسان. يقول أوباليتوس (فالبرى) إن هذا المعبد الرقيق صورة رياضية لإحدى بنات كورنثية أحببتها كثيراً... لأنه يصور فى دقة

تلك النسب الخاصة التي يتصنف بها جسدنا . . . جسدا الذي يرد الى ما أخذته منه . . . ولذا فإن هذا المعبد يحوى رشاقة لا يمكن تعليلها . . . تشعر إزائه بوجود شخصي . . هو الزهرة الأولى لامرأة ما ، وتناهى كائن جذاب (٨٣) لهذا أيضا نرى أن التصميمات الهندسية الخاصة والهوى العجيب الذي يتبعه أنصار التصوير المسمى البقعية لا تتفق والحقيقة الإنسانية . إن من غير الممكن على أى حال أن يكون جسم الإنسان وهو العمل الفنى الأكبر للطبيعة ، ومعه الطبيعة نفسها ، أن يغيب تماما عن الأعمال الفنية الكبرى للفن الإنسانى .

الجزء الثالث فلسفة الفتن

إن ظواهرية الفن هي وصف التجربة الجمالية . أما فلسفة الفن فهي التفكير في هذه التجربة ، بقصد تحديد طبيعتها ومعناها ومداهما قدر المستطاع .
ألم نلاحظ منذ بدء هذا البحث أن الأعمال الفنية ونشاط الفنان تخلق مشكلات تتعدى إطار التعليل الإيجابي ؟

ها نحن أولاء نتوقف حال دخولنا إلى حلقة البحث . يقول باير :
يا علم الجمال ، احذر من فلسفة ما وراء الطبيعة .. ، والفن لا يمكن شرحه
بالفلسفة ، فإذا كان له مذهب ما فإنه لن يكون شيئاً آخر إلا فلسفة
النجاح ، (١) . اليس العمل الفني أصلاً شيئاً مرمياً ، ؟ ألا يقع تحت
إدراكنا كأننا بصفته وتجميعاً لتأثيرات .. تجميعاً رمزياً إن شئت ، ولكنه تجميع
لتأثيرات .. ، إنك تغش نفسك إن أنت بحثت فيه عن مغزى يقوم
فيما وراءه لا شيء فيما بعده ، وما علم الجمال العقلي إلا علم جمال
الاشباح يتغذى من أكاذيب تجميعية وجولات حول موضوع ما ،
وتكرار لفظي لحسب توحى بها كلها تشابهات كاذبة . علينا إذاً أن نتعجل
في نزع الصفة الفعلية عن علم الجمال ، ، وعلينا أن نقطع أوصال المثالية
الجوفاء التي يختال فيها هذا النوع من علم الجمال ، ونأخذ بأيدنا
بقوة إلى الواقعية ، وإلى هذا الشرح الذي يعود إلى الشيء مجرد خروجه
من الشيء . وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من عدم تحويل الموضوع
إلى حجة خالصة لتبرير الأمور بناء على التفكير لحسب (٢) .

لطالما ضل علم الجمال ، مؤكداً ، في متاهة بحوث الفكر الجوفاء .
لكننا لانرى ، هذا هو اعتقادنا ، سلباً كافياً لمنعه إلى الأبد من أن يدور
حول التفكير ، وأن نعمل تفكيرنا فيه . أليس معنى تحديده بشرح الأعمال
الفنية شرحاً علمياً أو شبه علمي لحسب في إطار ضيق ؟ ما من شيء يمكن
إدراكه عقلاً ويؤخذ في الاعتبار فقط . . . إن كل شيء يمكن إدراكه
حسباً . لكن لماذا يوجد الشيء ؟ ولماذا صنع ؟ ولماذا أراد المبدع أن

يصل إلى هذا « النجاح » بأي وسيلة ؟ ولماذا نجد فيه كل هذه اللذة ؟ إن الفنان لا « يتفلسف » عندما يعمل . . فليكن . . . لكن هل يكون هذا سببا في ألا نفكر فلسفيا إذا كان عمله يدعونا لهذا ؟ بالاختصار نحن قوم متفقون على ألا « نبحث في علم الجمال إلا في المشكلات التي يلقى بها أمامنا » . لكن لا ينبجم عن ذلك « أن كل مشكلة لم يبحث فيها الفنان فعلا يمكن أن تكون مشكلة غير حقيقة » (٣) .

إذن من الضروري ألا نفكر فلسفيا ، فإن من الضروري أن نستمر في البحث بطريق الفلسفة . وطريقة الأستاذ باير تتضمن مذهبا معيناً للفن ، فهي تتضمن إذاً فلسفة معينة . . يعطى فيها الأسبقية للقيمة على الكائن ، وبالتالي لقدرة الإنسان على خلق القيم . ولقد سبق أن عرفنا القارئ رأينا في هذا ، والفكرة التي نحن بصدددها الآن تتميز بأنها تضع المناقشة في مجالها الخاص بها . والفن قيمة ، ومن هنا فهو يفرض علينا أن نضعه في مواجهة القيم الأخرى ، ومنها الدينية والأخلاقية والعلمية . . . نقصد القدسية والخير والحقيقة . . وقبل كل شيء يجب أن نضعه — أي الفن — في مواجهة هذه القيمة التي تمثلها في أعيننا حياتنا وعواطفنا ومشاعرنا ومثلنا العليا مهما يكن نوعها . . والتي تحدد نشاطنا .

الفصل الأول الفن والإنسان

يرى مؤرخ الفن الكبير ، د. ا. مال ، في الكاندرائية القوطية مرآة أمينة تعكس إنسان العصور الوسطى ، مرآة لاهوتية تعلن بفضل رسومها المذاهب التي تستند إليها المسيحية ... ومرآة تاريخية تقص المراحل الرئيسية لحياة شعب الله ... ومرآة دنيوية تعكس معلومات ذلك العصر عن الفلك ودورة الفصول وعادات الحيوان ومشكلة الأفاق العليا البعيدة . ومرآة اخلاقية تصور الرذائل والفضائل ، كما تصور القديسين الذين قادوا معركة الخير والملائكة الذين يسندون جنباتنا ، والشياطين التي تغرينا ، ثم أخيراً العقاب والثواب في الدنيا والآخرة والجنة والجحيم .

من الممكن دون مبالغة أن نتوسع في نطاق وجهة النظر هذه ، باعتبار الإنسانية جميعها هي التي تنعكس في مرآة الفن ، وعلى أنه مامن ناحية من نواحي وجوده المتعدد النواحي والأشكال إلا وصورها العمل الفني ، بل وحتى العمل الفني الأعظم . وما من حضارة مرموقة إلا وساعدت الوثائق الفنية على إعادة تصويرها في حالة عدم وجود وثائق من نوع آخر . على أن الشعر والتصوير والنحت وفن البناء تشهد جميعاً شهادة مؤكدة على ما صنعه الإنسان وما فكر فيه وما خاف منه وما آمن به . كل شيء في الفن موجود ، فمن آلام الحروب إلى أعمال السلام إلى الحب والموت .. إلى الآلهة واللعب . على أنه لا ينبغي أن ننسى ، إضافة إلى هذا ،

أن الفرد يعبر عن نفسه في الفن بقدر ما تعبر الجماعة عن نفسها . وهذا منذ شعر بكيانه وبوجوده . فكم من شخصيات فريدة من نوعها ، قوية أو بائسة كان من الجائز أن تظل مجهولة أو غير معروفة تماما إن لم تكن قد تركت تاريخ حياتها أو اعترافاتها أو مذكراتها لتقول : هأنذا الإنسان كما كنت .

ولقد تعلمنا رغم هذا أن نحذر من استخدام استعارة المرأة ، وليس هنا مجال التدقيق في أنواع الخيال التي يضمها الأدب الشخصي ، وبكفي أن نذكر القارئ . أني إذا كنت أصور نفسي بنفسي ، فإنني لن أستطيع أن أصور بدقة تامة ذلك الإنسان الذي هو أنا . هل أستدير إذا نحو الحقيقة الخارجية ؟ إن الصورة التي سوف أقدمها عنها هي الأخرى سوف تكون محوذة قليلا أو كثيرا ، بناء على نظرتي لها ، أو على التقليد الذي أتبعه غير أن الفن يريد أن يكون على أكبر قدر من الموضوعية لا يمثل الأشياء كما هي وإلا افسلخت عنه صفة الفن . فهو يحورها ويحاول رفعها إلى مرتبة هليا ويصبغها بصبغة لم تكن لها من قبل ابحت إذا عن الإنسان في الفن ولسوف تجده فيه لأنه يعيش في داخله . إنه يعيش فيه كما يعيش في الحياة العامة ، ومع ذلك فإنه يختلف عن سابقه إذا ما دخل إليه هذه هي آلات الحصاد والبذر وجمع الأعناب تجدها كلها ممثلة بصورة ما ، بعد أن يكون الشعور قد غير منها . إننا لا نعترض هنا على ما قاله الأستاذ باير من أن « جميع القيم البشرية تصعد قطعاً في سماء الفن ، ولكن الجمال الذي يصبغها يصبح من نوع آخر ، وما هذا إلا تقييم للقيم » (١) .

يقص علينا بروس في صيغة « نسكتة » ، خيبة الأمل التي أصابته عندما التقى لأول مرة بشخص « رجوت » ، وقد كان يتوقع أن يرى « مرتلا رقيقا قد ابض شعره » ، فرأى « شابا جافا صغير الحجم قصير النظر له حية

سوداء وأنف أحمر على هيئة قوقعة ، لم يكن هذا المنظر إلا إنذاراً . وقد سبق أن قلنا إن في هذا قطيعة بين أشد ألوان الفن واقعية والرجل الواقعي . هناك أيضا قطيعة بين الرجل الذي يصور اللوحات أو ينحت التماثيل أو يكتب القصص وقصائد الشعر ، وبين الرجل الذي يأكل ويشرب ويبكي ويضحك ويعيش كمواطن وكزوج وكأب ويحصل على مقعد في البرلمان ويذهب للصلاة في الكنيسة . وقد يتشابه الرجل العادي بالفنان أحيانا لدرجة التطابق الظاهري . وأحيانا أخرى على عكس ذلك يختلفان اختلافاً تاماً لدرجة التباعد الأبدي بينهما . ومن هنا تظهر بعض المشكلات التي تتعلق في آن واحد بعلم الأخلاق والنقد . فإلى أي درجة تكون معرفة الإنسان شيئاً لا غنى عنه لمعرفة العمل الفني ، وبأي معنى يصبح صحيحاً أن الإنسان يضع نفسه في عمله ؟ كيف يعمل الرجل العادي والفنان كل إزاء الآخر ؟ وهل تكون القيم التي يتابعها الأول قادرة على الاندماج في القيمة التي خلقها الثاني ؟ وإذا كان الفنان يستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا الرجل العادي فبأي شرط ؟ المفهوم أن الرد على هذا يختلف باختلاف طبيعة كل ، وطبقاً للفكرة التي يتبعها كل عن الفن . وبهذا فإننا لن نبحث عن حل يصلح لجميع الحالات ، ويصبح هدفنا لحسب فتح بعض الآفاق وصياغة بعض المبادئ ، وبوجه خاص القضاء على كل سوء فهم .

نبراهم

إنها لفكرة عادية ، معروفة منذ سانت بييف ، تلك التي تقول بأن العمل الفني الذي يبدعه شخص ما يمكن فهمه وشرحه عن طريق حياة هذا المبدع نفسه . فقد قضى سانت بييف على طريقة النقد العتيقة التي تستند إلى جمال العمل ، وأحل محلها الطريقة التاريخية السيكولوجية المستندة إلى صاحب

العمل . د فني مجال التاريخ والنقد الأدبي يلوح لي أنه ما من قراءة أكثر ترفيها ولذة ، وفي نفس الوقت ، مليئة بالحكم بأنواعها المختلفة ، من تاريخ حياة كبار الرجال . وقد كتب جيد : إن الأدب ، والإنتاج الأدبي بالنسبة إلى لا يتميزان . . . ولا ينفصلان عن الإنسان ، وأنا أستطيع أن أتذوق العمل الأدبي أو الفني ، لكن من الصعب علي أن أحكم عليه حكما مستقلا عن معرفة الإنسان الذي كتبه . وإن أقول عن رضا : « تلك الثمار من ذاك الشجر ، فدراسة الأدب تؤدي بطبيعة الحال إلى دراسة الأخلاق » ، (٣) .

يجب إذاً أن « نعود إلى الإنسان » ، لأن الشيء الذي عاشه هو مصدر وحيه ، والاحداث التي أثرت فيه ، أي تجاربه التي طبعت به : حبه وكرهه ، وفشله وانتصاره ، كلها تحدد ما يكتبه من حيث الشكل والفكرة . عليك بالتالي أن تصعد قدر استطاعتك إلى أبعد حدود الماضي الذي عاشه الكاتب ، وانتبه إلى تعليمه وإلى البيئة التي كبر فيها ، واتبعه خطوة خطوة ، وانظر إليه وهو يسير في الطريق وفي قاعات الاستقبال والنوادي والمسارح واصطحبه عند الوزير ، وعند مسجل العقود . وعند عشيقته . اسأل أولئك الذين رأوه وسمعوه . . أصدقاءه وأعداءه وخادميه . . وكلما عرفت شيئاً عنه كانت لديك الفرصة لتسك بفتح قصائد شعره ولوحاته وموسيقاه وقصصه . فالناقد الكامل هو كاتب تاريخ حياة من يلتقدم .

ولقد أثبتت هذه الطريقة نجاحها طبعا ، ومما من أحد في حالات كثيرة يستطيع أن يستغنى عن اللجوء إليها ، وليس من العبث أن تعرف ما كانت عليه طفولة « روسو » وشبابه الأول لتفهم أعماله ، ولا طفولة وشباب شاتوبريان لتفهم « رنيه » . وقصيدة « البحيرة » لا تنفصل عن حب لا مارتين لشقيقته ايلفير ، كما أن « الليالي » ذات صلة كبيرة بالعلاقة المائجة بين موسيه

وجورج صائد . وتاريخ حياة بالزاك يضىء لنا بضوء نفهم منه لاقصص «لوى لامبير» ، «وسيرافيتا» ، بل كذلك «البحث عن المطلق» ، و«الزنبقة في الوادي» ، و«الآوهام الضائعة» ، و«الآب جوريو» . وهاك شخصية جوليان سوريل ، تدن بالكثير لكاتبها ستاندال ، فهى تسجل كراهيته لرجال الدين ، وحبه لنا بليون ، وخجله المشوب بالجرأة ، وإفراطه في حب السعادة . وهاك دوستوفسكى يجد لذة بذينة في وصف انطباعات محكوم عليه بالإعدام ، لأنه سبق أن عاش بنفسه لحظات مرعبة حين حكم عليه بالإعدام هو . وهناك أشعار من بودلير وفرلين ورامبو يمكن أن تظل سرا مغلقا إن لم نعرف هذا العنصر أو ذاك من حياتهم الخاصة . ونصف ديوان «موسم في الجحيم» لرامبو يمكن أن يكون نوعا من نفاية لمن لا يعرف الحياة الخاصة لمؤلف ما . لا داهى إذن للإكتار من الأمثلة ، ولا لدفع الأبواب المفتوحة التى لن نفكر ، لا أنا ولا أنت في إغلاقها .

مع هذا فإننا نأسف أن من هذا الباب قد دخل نوع من أنواع الأدب لم يكن للأدب وللفن فيه أى ذكر . تاريخ حياة الفنانين ؟ يعلم الله أن لدينا منه الكثير ، ومنها ما هو عظيم جدا ومفيد للغاية ، ومنها ما هو أقل درجة في الفائدة والعظمة . . . وهأتندا تقرأ في واجهة المكتبات «حياة فلان المالية بالآحداث» . . . وإلى جانبها «المصير الهائل لفلان» . . . فهل يتعرف سانت ييف على البيض الذى فقسه من خلال هذا النثر المثير الذى لا يرمى إلا إلى جذب الجمهور وتملق ذوقه لما هو غريب أو مؤلم أو فاسد ؟ ذلك أن الفنانين «وحوش مقدسة» ، وما من مصور أو شاعر يحترم نفسه إلا وكان «ملعوناً» في الكثير أو القليل . . . لكن ما هذه القصص المثيرة التى تنسج حولهم ، وقد وضعت في اعتبارها كل شذوذ سيكولوجى ؟ إن الاهتمام الذى نوليه للفنانين ، وأأسفاه ، اهتمام لا تبرير له غير لغت النظر فحسب . .

ولقد مر علم التحليل النفسي بنفس الطريق الذي مرت به تلك الطريقة التي تدعى بضرورة جمع المعلومات . . الطريقة التي كان يجب علينا أن نطلق عليها الطريقة الفضولية، تلك التي يقع الفنان فريسة لها من أجل انتصار رؤوس متوجة، ونجوم تظهر على الشاشة، يقول مالرو إن العصور الوسطى كانت تجعل حتى كلمة « المصور »، وكان عصر النهضة يدرس المصور كما يدرس الشخصيات الشهيرة الأخرى . وكان فن الفنان وشخصيته شيئين مختلفين، وحل محل هذا التمييز ربط بين الموهبة والسر، فإذا لم يقيم أحد بإخضاع وسائل الحرب في حملة نابليون على إيطاليا، وربطها بخيانة جوزفين لزوجها، ولا بربط التعديل الذي جرى على معادلة ماكسويل بمجازفة قام بها أينشتاين، فإن كل شخص مستعد لإيجاد الرابطة بين المصور جويو ودوقة البابل جعل منها مفتاح فن التصوير كما مارسه جويو . . إن عصرنا يؤمن بالأسرار التي يكشف عنها (٤) .

على أن المبالغة في مبدأ ما لا تفند المبدأ نفسه، وطريقة البحث في العمل الأدبي من خلال حياة صاحبه لا ينبغي أن تكون موضع الاحتقار بسبب سوء استخدام البعض لها . . على أنه يجب أن تظهر رابطة بين الإنسان والفنان، وبين حياته وعمله . هذه الرابطة، يلوح أنها لن توجد أصلاً . . فكبار المؤلفين الهزليين بوجه عام لم يكونوا من أهل المرح، وقد كان كورني مؤلف تراجيديا البطولة، بطلا في كتابة مسرحية البطولة فحسب. وبرناردان دي سان بيير لم يكن يتصف بالحساسية العاطفية التي صورها، بل كان مجازفا مليئا بالشكوك والنفاق، محباً للعراك، متصفاً بخشونة الطبع . . وهو الذي مد خطاً ليمسك به سانت بييف، تمكن به هذا الأخير من أن يقول عنه : « إنه (أي سان بيير) أشد الأمثلة قدرة على بعث خيبة الأمل بسبب عدم التوافق بين حياته وعلمه وكما أريد أن أخوه من مخيلتي، (٥) .

وعدم التوافق بين العمل وصاحبه قائم أيضاً عند المصور «واتو» . فقد ولد «واتو» فلينسكيا أكثر منه فرنسا وعاش معظم حياته القصيرة في أشد حقبات حكم لويس الرابع عشر فقراً ، وكان قبيح الخلقة ومريضاً خجولاً . . . فسكيف والحال هذه أصبح مصوراً لأجل نواحي حياة الرعاة ولأعياد الربيع ورحلات إلى جزيرة الخيال «سينير» وملذات حياة قصر لويس الخامس عشر؟ وهل يمكن أن نتصور أن كتاب «العلاقات الخطرة» قد كتب بقلم ضابط من فرقة المهندسين عاش أقرب إلى الرواقية منه إلى الفجور له بيت سعيد ، وهو زوج مثالي يكتب آخر خطاب له ليوحي «القصص الأولى» (نابليون) بزواجه وأبنائه الثلاثة خيراً ؟ . . . وماذا نقول لنختتم القائمة عن شويير وقد كانت موسيقاه الحزينة تغرق في رقة صوفية لتتقدم للفتاة الشابة وللموت . . . إنها موسيقى لا تتفق كثيراً وحياة شويير ، هذا الشاب السميك الذي يشبه كثيرين آخرين ، والذي لم يعرف إلا نجاحاً ضئيلاً في حياته ، وضجراً عادياً ، وملذات سهلة ، وجبا بائساً يلوح أنه نسيه بسرعة . . . والذي مات ضحية حادث ؟ .

الواقع أن العلاقات بين الفن والحياة متباينة للغاية ، فالفن يزدهر أحياناً مع الحياة ، وأحياناً أخرى يتضح بعيداً عنها . وقد سبق أن لاحظنا أنه غالباً ما يكون الفن تعويضاً ، فيقدم طرفاً من الحياة أو رد فعل إزاءها لدى أولئك الذين خائتهم الحياة . . . والحالات التي يلعب الفن فيها دور الممتنع ليست بالقليلة ، حيث نجد في عمل الفنان ما لا نجده في حياته ، لأن ما مر بحياته قد أخذته الرقابة الفردية أو الاجتماعية وظل مكبوتاً . مثال ذلك دون جوان الذي عاش في أشبيلية من مجازفات الشاب الذي يغري الفتيات ولم يكن في هذه المجازفات ما يحتمل أن يكون عملاً فنياً ، لكن تيرسو وموليير وموزار وديلاكروا وغيرهم عرفوا كيف يستخلصون من هذه الشخصية أعمالاً فنية رغم أنهم لم يعيشوا كما عاش دون جوان . بل إن من المحتمل

لهذا السبب أنهم شعروا بالحاجة إلى تصوير « المدونجوانية » في فنهم . . . وربما كان بيارون وحده هو الذى كان فى نفس الوقت النموذج والمصور لهذه الشخصية، لكن لم يلاحظ أحد أبداً أن الصور التى يرسمها الفنانون لأنفسهم كانت أحسن ما عرفنا، (٦) . وأحيانا يكون الفن أيضاً مجرد ترويح أو هروب يساعد على نسيان مشكلات الحياة الواقعية . كبيرها وصغيرها . مثال هذا أن بيتهوفن كان فريسة لمتاعب ومشكلات شديدة فى اللحظة التى أُلِفَ فيها هذه « الانداعات » الهائلة . ولقد كتب فاليرى أيضاً « الآلهة الشابة »، وسط آلام الحرب، وقال فى هذا : « لم يكن عندى أى هدوء فى النفس ، ولذا فإنى أعتقد أن هدوء العمل الفنى لا يدل على هدوء الفرد نفسه ، وقد يحدث على عكس ذلك أن يكون الهدوء نتيجة مقاومة مشوبة بالقلق ومختلطة بقلقل عميقة وتستجيب انتظاراً للمصائب دون أن تعكسها فى شئ »، (٧) .

وإذا لم يكن الفن بمستق لأصوله إلا من الحياة ، فإن من المستحسن أن نعيش لأقصى حد من الزمن حتى نعبر عن أكبر قدر ممكن منه ، لكن الحقائق لا تؤكد صحة هذا ، والذى يبدو حقاً هو أن الفن والحياة يتنازعا عن الفنان ، وعلى الفنان غالباً أن يختار بينهما . . . وفى محاولته الاختيار يشعر بالآلم والتمزق لأنه يقع بين ضرورة تنفيذ عمله، وضرورة أن يعيش . ويقول أوسكار وايلد : « إن كل ما نريجه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن » . كما يقول جيد : « ما دام الإنسان مشغولاً بالحياة، فإنه لا يجد وقتاً للكتابة » . ولذا ينسك ديتور ما يفعل بعض المؤرخين تقليدياً من نسبة « ساتير يكون » لبيترون ، الذى يذكره تاسيت ، والذى أضفى « كوفاديس » عليه صفة شعبية . وقد قيل إن بتيرون هذا كان قنصلاً ، ثم قنصلاً عالياً لنيرون قبل أن يصبح صديقه المختار والشخص الذى يشهد له على أنافته ويعد له ما يلزم لأعمال الاستهتار . ويلوح أن الكتاب المذكور ، الذى لا نعرف منه إلا

بعض الحكام ، كان ضحكا ، ولذا فليس من الممكن أن يكون إلا ثمرة مشاهدة مستمرة وجما دقيقا للوثائق . . . واعتقد أن موظفا كبيرا ، اختص بإقامة الحفلات وإعداد الملذات ، واتصف بالكبرياء والخيلاء المسعورة والاستهتار الديوى لن يكون قادراً على تأليف هذا الكتاب ، فحياة الملذات لن تترك للإنسان وقتاً ولا حتى بعض القصص القصيرة .. والنظرية القائلة إن شكسبير لم يكن إلا المستشار بكون بنفسه تعتبر من أعجب وأخطأ النظريات التي تتولد في عقل باحث . إن في هذا إنكاراً تاماً لعمل الإبداع الفنى ، إذ لا يمكن أن يكون الإنسان في آن واحد وزيراً عظيماً وكاتباً كبيراً . ولا بد أن يتروىوس أريتر الحقيقى ، مؤلف « ساتيركون » ، كان رجلاً ضحكاً ومخلوقاً مهملاً يعيش في الظلام ، فقيراً ، أو ابن عبد غنى أو موظفاً حقيراً . على أى حال ، مات في فراشه ، لا في حوض ماء الحمام في سن الخامسة والستين تقريباً (٨) .

وها هو ذا ميريميه ، الذى يشبهه رينان بيرون ، لم ينتج العمل الأدبى الذى كان شبا به يعد به . . . أليس من الجائز إذاً أن يكون ميريميه قد شغل لدرجة كبيرة أيام شبابه بوظيفته كمفتش للآثار التاريخية ، وكمصو بمجلس الشيوخ وكرجل من رجال القصر ؟ .

قد يقال لنا إن حياة كبار الفنانين وحدها وفي ذاتها كانت قصة أصبحت في ذاتها عملاً أدبياً خصباً . لكن ما قيمتها هذه الحياة . . . وم حياة كتبت من هذا النوع ؟ على كل فهما يكن الفن مصوراً دقيقاً للحياة فإنه لا يمكن أن يختلط بها ، وأن يصبح اختزالاً أو نقعاً لها . ولهذا فليس من المهم كثيراً أن يستنشق الفنان الحياة أو يرتشف منها ارتشافاً ، أو أن يعدل عن ذلك ، ويجب ويكفى لكى يضع عمل فنان أن يكون قادراً في اللحظة المواتية أن يقف إزاء حياته الخاصة على بعد كبير ، وأن يتعد عنها إن صح القول لينظر إليها . يكتب بودلير فيقول : « إن الفنان لن يكون فناً إلا إن كان مزدوجاً ،

ولإلا إذا لم يكن يحفل أى ظاهرة من ظواهر طبيعته المزدوجة (٩) ،
وبفضل هذا الازدواج يستطيع أن يصبح بالنسبة لنفسه موضوع تأمل ،
ومادة يستغلها استغلالا جماليا . وبفضل الازدواج أيضاً يتم التحول الذى
يغير قطعة الرصاص القبيحة لتصبح ذهباً خالصاً ، وتتحول الفحمة القائمة
إلى شعلة لامعة . ويذكر ريفردى « أن الشعر بالنسبة للحياة كالنار بالنسبة
للخشب . تخرج منها وتحولها » (١٠) وكانت جورجيت لوبلان « موحية »
السكاتب مانوليك تعتقد أنها أدبية قصصية ، لأنها كانت ذات طبيعة تحت
المجازفة ... ياله من خطأ شنيع .. لا لأنها كانت تحب الحياة لدرجة مبالغ
فيها ، فقد كانت الأدبية اندى نواى بنفس القدر ، بل لأنه كان ينقصها الإلهام
للدخلى والقدرة على تصوير حياتها تصويراً « منظرياً » ومعاملتها كوسيلة
 لتنفيذ العمل ، تلك القدرة التى تسمح لبطل الرواية أن تؤلف رواية هذه
البطلة .

لقد وصف بروسست وصفاً رائعاً ذلك الفرق الوظيفى الذى يدخل
القطيعة بين الرجل العادى والفنان ، أو بين الحياة والفن ، فقال : « إن
العبقرية ، بل وحتى الموهبة الكبرى ، تأتى من القدرة على تحويل العناصر
العقلية ونقلها إلى العمل الفنى ، أكثر من أنها تأتى من هذه العناصر نفسها ،
فلكى تسخن سائلاً بمصباح كهربى ، ليس من الضروري أن يكون المصباح
قوى الضوء قدر المستطاع ، بل أن يكون مصباحاً يستطيع تياره أن
يتوقف عن الإضاءة ، وأن يعطى حرارة بدلاً من الضوء . ولكى تنتزه
في الهواء الطلق في المرتفعات ليس من الضروري أن تكون لديك أقوى
سيارة ، بل أن تكون سيارتك قادرة على تحويل قوة سيرها الأفقية إلى قوة
صعودية .. دون أن تستمر في السير على الأرض وقطع الخط الذى تتبعه
رأسياً . ونفس الشيء بالنسبة لأولئك الذين ينتجون أعمالاً تدل على
العبقرية ، فهم ليسوا نفس الأشخاص الذين يعيشون في أكثر الأوساط

رقة ، أو الذين يتحدثون أجمل الحديث وتكون لديهم أوسع ثقافة ، بل هم الأفراد الذين لديهم القوة والقدرة على التوقف عن أن يعيشوا لأنفسهم ، وعن أن يجعلوا من شخصيتهم ما يشبه المرأة بحيث تنعكس فيها حياتهم مهما تكن تافهة ، مادامت العبقريّة تتلخص في القدرة الانعكاسية ، لا في الصفة الذاتية للمنظر المنعكس ، ففي اليوم الذي استطاع فيه بيرجوت أن يبين لعالم قرائه قاعة الاستقبال ذات الذوق الرديء الذي كان قد أمضى فيها حياته ، والأحاديث غير المستحبة التي كانت تجري بينه وبين إخوانه . . في ذلك اليوم صعد بيرجوت لدرجة أعلى بكثير من الدرجة التي كان عليها أصدقاء أمرته ، الذين كانوا إلى ذلك الوقت أكثر نكته وامتيازاً . . لقد كان هؤلاء الأصدقاء يعودون إلى قصورهم في سياراتهم من طراز «الرولس رويس» وهم يبدون بعض الاحتقار لبيرجوت الحقير في نظرهم ، ولكنه كان في تلك اللحظة ، قد صعد في طيارته المتواضعة . . . وطار فوق رؤوسهم ، (١١) .

على كل ، حتى في الحالة التي يجد فيها النقد المبني على حياة المؤلف قبولاً ، فإن الفائدة التي تعود منه محدودة ثانوية ، فنحن لا نعرف شيئاً عن «هومبروس» ، ولا نعرف إلا القليل جداً عن فرجيل وهوراس وشكسبير ، فهل نقصمهم شيء من جعلنا بحياتهم ؟ ليس هذا بمؤكد ، بل ربما كانت أعمالهم الأدبية أنقى وألمع وأمتن لأنها منفصلة عن أولئك الذين أنتجوها . والعيب الذي تنطوى عليه ضرورة معرفة حياة الفنان تتلخص في أنه يحول الانتباه عن العمل نفسه ويركزه في المؤلف ، ويخفي الشيء المكتوب لصالح الكاتب ، ويخفي الكاتب نفسه لصالح الرجل في حياته العادية ، لا في حياته كأديب . فلنقل إن هذا القصصى قد كتب قصصاً ، وإن هذا المصور قد رسم لوحات ، وليصبح هذا شيئاً ثانوياً تقريباً ، فإن أنت رأيت لوحة رسمها أوترلو وعرفت أن أوترلو كان سكيراً ، أو إن رأيت لوحة للرجل

ذى الأذن المقطوعة، « لفان جوخ، وعرفت أن فان جوخ أذنه قد قطعت أذنه في معركة مع متشرد .. فليس معنى هذا أن حب أوترلو للخمر، أو جنون فان جوخ، وحبه للعراك، لم يكن لهما تأثير على فنهما ... بل إن فان جوخ وأوترلو، ضمن المرضى بحب العراك والسكيرين يتميزان عن غيرهما بأنهما كانا فنانين مصورين، و... عظيمين. هذا هو الشيء الذى لن تحكيه أشد الحكايات صدقا .. فالأسرار كالملايسات تصبح عديمة النتيجة حيث يبدأ الفن، ولا صلة لهما بقوة العمل الفنى » (١٢) .

لا شك أن فاليرى قد بالغ في الفصل بين الفنان والرجل العادى، ولم تكن صفة « الخاصة » التى تتصف بها بيرت موريزو استثنائية لأنها في نظره كانت « تعيش فيها التصويرى وتصور حيائها » (١٣) . ومع ذلك فقد كان فاليرى على حق حين أشار إشارة خاصة إلى أن الطريقة التاريخية في النقد تهمل الأمور الأساسية بسهولة، ونقص هذه الأمور العمل الفنى وسر تنفيذه . فلقد تساؤل قائلا : « هل كان راسين يعلم بنفسه من أين أتته هذه الأصوات التى لا تقلد، وذاك الرسم الدقيق المائل فى مرونة، وتلك الطريقة الشغافة فى إلقاء الحديث ... التى جعلت منه هذا العبقرى الذى اسمه راسين، والتى كان من الممكن دونها أن يصبح تلك الشخصية العادية التى قال لنا المؤرخون عنها أشياء كثيرة جدا نجدها عند عشرة آلاف فرنسى آخر ؟ إن تعاليم تاريخ الأدب المقال عنها لا تكاد تمس إذا أسرار إبداع الشعراء وكل شئ يحدث فى قرارة نفس الفنان كما لو لم يكن للأحداث وجوده إلا تأثير سطحي فى أعماله .. ولعل أكثر الأمور أهمية — نقص وظيفة موحيات الفن — شئ مستقل عن ماجريات الحياة، ونوعها، وأحداثها، وكل ما يمكن أن يوضع فى تاريخ حياة الإنسان .. فكل ما يمكن للتاريخ أن يذكره شئ تافه (١٤) .

تافه ، إن في هذا بعض المبالغة ، إذ ماذا كان يحدث لشعر راسين إذا فرضنا مثلا أن سادة بور رويال لم يعلوه اليونانية ؟ إن بين حقيقة العمل الفني الأعظم والظروف التي ساعدت على مولده هناك ، هوة قائمة لن يتمكن مؤرخ أدب من تخطيها ، ولن يستطيع تأريخ حياة الأديب نفسه أن يفهم معناها . ورغم مبالغة فاليري في هذا فقله مفيد من حيث إنه يحذرنا من المبالغة في العكس . ما من شيء يفسد أكثر الأفكار فائدة وأعماقها فيما يخص الإنتاج الانساني إلا الخلط بين « الحالة المدنية وقصص السكاتب مع النساء أو غير ذلك من التفكير العميق في العمل ذاته » ، (١٥) .

هل يعنى هذا أن الفنان لا يعبر عن شخصيته في عمله ؟ بالتأكيد لا . ولكن أى شخصية ؟ من هو مثلا فاجنر الحقيقي ؟ أهو الذى تمكن من كتابة « تريستان » ، أم أنه ذلك الرجل الذى لا يطاق حين تراه ليلا يلبس قميص نوم ويتسلل في ردهات فندق كان جيرانه فيه يمنعونه من النوم ؟ غالبا ما يتمسك النقد بهذه « الأنا » الخارجية ، في حين أن الإبداع الفني ينبع من أنا أخرى لا تنكشف إلا من وافع العمل . هذا ما قاله بروس ت مهاجما سانت بييف مؤلف « أحاديث الاثنين » . يقول بروس ت : « إن الطريقة المشهورة التى تنحصر فى عدم الفصل بين المؤلف والمؤلف تنسك ما يكشفه لنا التأمل فى نفوسنا ! ومن أهمها أن السكاتب لإنتاج « أنا » أخرى غير تلك التى تتضح من خلال عاداتنا والمجتمع الذى نعيش فيه ورذائلنا . وإن نحن حاولنا أن نفهم تلك « الأنا » لنعين عاينا أن نعيد خلقها فى نفوسنا إن نحن استطعنا (١٦) . وأخذ بروس ت يثبت فى سر أن سانت بييف لم يفهم بالتدقيق كل الفنانين تقريبا الذين عرفهم بصفتهم أفرادا . ذلك أنه إذا كان الفرد وحياته يسمحان لدرجة ما بفهم الفنان ، فإن المؤكد أكثر من ذلك أن عمل الفنان يسمح وحده بفهم الرجل الحقيقي . فالعمل الأدبى الذى كتبه أديجارو هو الذى يكشف لنا شخصيته ، لا أنه مريض بالوارثة

غضب ، بل كذلك أنه نوع من « ديكارت الشعر » ، والذي كتبه نيرفال هو الذي يبين لنا أنه كان مريضاً بالأعصاب وأميراً في ملكة الظلمات ، والذي كتبه بودلير هو الذي يوضح لنا أنه كان « المتألق » الشيطاني الذي يمتلك روحاً تتألم وتحب النقاء ، والذي كتبه « مارسيل الصغير » الذي كان يتردد على الصالونات يكشف لنا عن مصور لتقاليد وعادات من نوع عال ، وتقصى « ميتافيزيقي » .

وبالاختصار فنحن نوافق على أن تكتب حياة الفنان ، لكن بشرط أن تكتب قبل كل شيء حياة الرجل الفنان ، مادام تناسخ حياته كرجل لا يجد مكاناً إلا بالقدر الذي تأثر به الفنان . ولكن من أين أتت موهبته؟ وبم أعجب ، وماذا نقل أو قلد؟ وكيف حصل على القدرة على الكتابة بأسلوبه الشخصي هذا ، وتبعاً لأي تحسسات وأي نجاح وأية أخطاء؟ فلنعترف بأن الفنان لا يكشف لنا غالباً عن كل هذا . « هل تذكر جورج دي لا تور يوم أن جاءتته فكرة لإحلال المسطحات الخاصة محل الأحجام لأول مرة؟ وكيف صور مانيه أول تناقض لوني؟ مع هذا فإن اكتشاف الوسائل التي تمكن المصور جويو من الوصول بها إلى عالم الجحيم ليس بأقل أهمية ، حتى بالنسبة له هو ، عن المرض الذي قلب حياته ، (١٧) ، وهنا يجب أن نلقى أسئلتنا على العمل نفسه ... وفي العمل كلام ... كل كلمة منه وكل خط وكل لمسة تكشف عن سر الروح ، في نفس الوقت الذي تحمل فيه الكلمات والخطوط والمساحات طابع المشكلة المحلولة ، والعمل الذي هو علة كيان الفنان نفسه الذي يجد فيه الرجل ذاته اكتماله ووحدته .

« اضرب قلبك »

والخلط بين الفن والحياة يؤدي إلى خلط بين الفن والعاطفة ،
 إذ ما معنى الحياة إن لم يكن أن تتمتع وتحب وتألم ؟ وكم تصبح حياة الإنسان
 فقيرة إن هو عاش دون عاطفة ؟ هكذا الفنان . إنه لا يفعل إلا أن يعبر
 بريشته أو قلبه أو مقصه عن سعادته وآلامه وغضبه وحبه كرجل . وهو
 يتميز عن الرجل العادي بموهبة المشاعر .. موهبة الشعور بقوة بما لا يشعر
 به الناس عامة إلا بضعف . فالفن ينبع من فيضان القلب .. « اضرب قلبك ..
 فففيه تجد العبقريّة » . (١٧) .

لقد وافقنا هنا على وجهة نظر الرومانتيكيين ، وما علينا لتوكيد ذلك
 هنا إلا أن نختار مما كتبوا :

لا يصنع الفن إلا الشعر ، والقلب وحده شاعر ..
 يمل عليه قلبه ، فيكتب .. هذا السيد الموهوب
 لا يفعل إلا أن يطيع ، وأن يمد يده (١٨) ..

ويقول لا مارتين : « يبحث الشعراء عن العبقريّة في مكان بعيد ، في
 حين أنها في القلب ، في حين أن بعض الأنعام البسيطة التي تصدر في هدوء
 ومصادفة من هذه الآلة الموسيقية التي صنعها الله نفسه تكفي لتسيل الدموع
 من عيون قرن بأكمله » (١٩) . وهذه الجمالية النابعة من العبقريّة هي التي
 تبناها موسيه منذ كتب « نامونا » :

اعلم أن القلب هو الذي يتكلم ويتأوه ...
 وعندما تكتب اليد فإن القلب هو الذي يذوب

وسرطان مانوضح لنا « ليلة مايو » أن أجمل أبيات الشعر عبارة عن « شهادات فحسب » ، ويقول لنا الشاعر بالنثر في هذه المرة إن « ما هو ضروري للشاعر هو العاطفة المحركة . . فعندما أشعر وأنا أكتب أبياتا ببعض ضربات القلب الذي أعرفه ، أكون واثقا من أن شعري سيكون من أجود الأنواع » .

ولقد ظهر مثل هذا المذهب في تلك الرومانتيكية الجديدة التي سميت « السريالية » . صحيح أن هاتين الحركتين في الأدب لا تتشابهان كثيرا إذا نظرنا إليهما لأول مرة ، فالقلب السريالي بوجه خاص يختلف تماما عن القلب الرومانتيكي . . وخاصة بعد أن تدخل في الأول كل من رامبو ولوتريامون وفرويد . ومع هذا فبين الاثنين شبه من حيث أولوية العاطفة ووجود نفس صيحة القلب التي تريد تحطيم قيودها ، فالشاعر السريالي الذي يريد أن يترك الفنان للكتابة الآلية ، لا يفعل هو الآخر إلا أنه « يطيع ويقدم يده » (كما قال موسيه) « للإملاء » الذي يمليه اللا شعور . أما « الشهقات فحسب » ، فإنها تصبح « تكرعات فحسب » (إخراج هواء المعدة من الفم) . . . تخرج من « قلب يتكلم ويتأوه » ، أيضاً . « أليس الشعر عبارة عن ارتعاش القلب الذي ينتصر لحظة على التافهات من أمور الحياة ؟ ذلك أن النقاثة غير موجودة » ، لأنها عبارة عن شبحوخة القلوب التي جفت . وإذا كانت السريالية ما تزال تولى اهتمامها لأكثر القصائد ترنحا قبل أكثرها صناعة وإتقانا ، فذلك لأنها تلقى بنفسها في البحث عن ذلك القلب النائه الذي يبحث هو بدوره عن إشعاع الصور العذراء ؛ إذ أن الشعر الحقيقي ليس بمثابة تسلية يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص ، بل هو كوكب عظيم يجتاز مناطق الأرض ويبحث حنى الغرام إلى قلوب يضيئها ، (٢٠) .

هذا ، ولا أظن أن الشعر الحقيقي تسلية يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص يلعب على الحبال . ومع ذلك فبين المشاعر التي يشعر بها الرجل

العادى وتلك التى يعبر عنها الفنان علاقة لا تدوم دائماً ولا تظل متينة ، وأقل ما يمكن أن تؤكد هو أن من الضروري أن يمر وقت يطول أو يقصر ، بين تحرك العاطفة والعمل الفنى . . وها هو ذا « جيد » يعدل من بيت شعر كتبه بوالو ، هذا الرومانتيكى ، هذا البيت هو

لكى تبعث منى الدموع ، عليك أنت أن تبكى

ويقول جيد : « لا . . بل أن تكون قد بكيت . . وأن تكون قد توقفت عن البكاء . . وهذا التراجع ضرورى لإيجاد النغمة الغنائية ونقل التجربة ، وهما شيان ضروريان لوجود الفن . وفى اليوم الذى ماتت فيه ابنة هوجو ، لبوبولدين ، كتب هوجو لزوجته خطاباً يجده فى مقدمة قصيدة « فى فليسييه » ، ومع هذا فالقصيدة التى يرثى فيها ابنته لم يكتبها إلا بعد عام من مروره بالآلام التى أحس بها كاتب إزاء موت ابنته . والصلة التى قامت بين جورج صائد وموسيه دامت من عام ١٨٣٣ إلى ١٨٣٥ ، وإذا كانت قصيدة « ليلة مايو » قد كتبت عام ١٨٣٥ ، فإن « خطاب موسيه إلى لامارتين » كتب عام ١٨٣٦ وليلة أكتوبر عام ١٨٣٧ ، و« ذكريات » عام ١٨٤١ . إننا نعرف اليوم أن « أدولف » تصور غرام بنجامين كونستان بآنا لندسى . ماذا ؟ فى حين كان الأديب قد قطع علاقته بهذه الأيرلندية الجميلة منذ عام ١٨٠١ ، فإن القصة لم تكتب فى صيغتها الأولى إلا عام ١٨٠٥ ، وبشكلها النهائى قبل أن تظهر بقليل أى عام ١٨١٦ — إن هذا التأخر الوطنى يصل إلى ما بين خمسة عشر وعشرين عام عند بالزكوزولا ، ولذا فإن أحسن الكتب التى أوحى بها حرب ١٩١٤ ، مثل « صلبان من خشب » للكاتب دورجليس ، و« حياة الشهداء » لدو هاميل و« فيردان » لجول رومان . . مؤلفات انضجت فى بطء ، ولم تكتب حين كان الكاتب تحت تأثير صدمة لأحداث .

إن الاندفاع العاطفي ، مثله مثل التحمس ، ليس بحال من أحوال نفس الأديب . ولقد عارض أنصار نظرية الفن للفن الفكرة الرومانتيكية في هذه الناحية ، إذ يصرح بانفيل بأنه إن يمكن أن تكون صانعا جيدا عندما تكتب تحت ضغط عاطفة حقيقية ، في نفس اللحظة التي تشمر فيها بها تماما ، (٢١) . لأن الاندفاع العاطفي يبعث القلق إلى حالة الهدوء اللازم لكي تمارس القدرات النقدية والإبداعية نشاطها . . بل لأن حالة الارتفاع العاطفي ، مهما يكن نوعها ، تقضي على المسافات الداخلية وتسبب استحالة هذا الازدواج الخاص الذي يجعل من الرجل الذي لا يفكر في مصلحة خاصة تنبع من عواطفه ، شاعرا ، ولقد فهم بالذاك هذه الحقيقة ، ولطالما كررها حيث قال : « عندما يصاب فنان بسوء الحظ الذي يجعله مليئا بالعاطفة التي يريد التعبير عنها ، فإنه لا يتمكن من تصويرها ، لأنه هو الشيء نفسه بدلا من أن يكون صورة هذا الشيء . والفن ينبع من العقل لا من القلب ، فإن سيطر عليك موضوعك ، فأنت عبد له ، لا سيده المسيطر عليه » ، (٢٢) . وبتعبير أدق ، ينبثق العمل الفني في آن واحد ، في مختلف النسب التي يكون عليها ، عن العقل والقلب . على أن من الضروري ألا يعمل القلب على نحو قوة العقل ، وأن يملك القلب عاطفته بدلا من أن يكون هو ملصكا لها ، ولذا فهو يتغنى بها فقط ، حين ينفصل عنها بطريقة أو بأخرى ، ويقول آميل : « إن الشاعر يحضر ويتخرج على الآلام التي يئن منها ، لكنه يحيط بها كما تحيط السماء الهادئة بالعاصفة . والشعر خلاص من العذاب لأنه حرية ، وبدلا من أن يكون تحرك عاطفة ، يصبح مرآة العاطفة المتحركة ، يعيش في الخارج وفي أعلى ، هادئا . . . ولكي تنغنى بالآلم يجب أولا أن تكون قد شفيت منه ، أو على الأقل أن تسكون في دور النقاهة . . وما الأغنية إلا علامة الاتزان ، والانتصار على القلق والعودة إلى القوة » (٢٣) .

إن من الضروري إذاً أن يكون الشاعر والقصصى ومؤلف المسرحيات قد أحسوا مقدما بجميع المشاعر التي يلصقونها بشخصياتهم التي أبدعوها؟ من الجائز أن نشك في هذا . . . فهناك مورياك في كتابه « حياة راسين » يدعى أن راسين مؤلف اندروماك كان يدين بمعرفته للحب الذي يصوره بقوة زائدة لتجربة شخصية . لكن قد يكون في هذا حكم جزافى لا يقل عن ذلك الذى يقول بأن بالزاك كان بخيلا قدر بمثل شخصية جرافديه التي صورها ، وبأن دوستوفيسكى كان ماجنا قدر بمجون شخصية ستافروجين ، وأن مورياك نفسه كان شريكا في وضع السم لتيريز ديكبزو . الواقع أنه ما من شيء يسمح لنا بأن نقارن بين راسين نفسه وشخصية « أوريست » ، أو « فيدر » أو « نيرون » ، ويقول بريمون هنا : « كم كانت دهشته وغضبه إن كان قد علم أنه سوف يأتى يوم تحرق فيه كل الشموع التي قضى مسرحياته . . . » كان الناقد جول لوميتير في هذه الناحية أشد حكمة حين قال إننا نؤكد نفترض أنه إذا كان راسين قد صور العاطفة الجارفة أحسن تصوير ، والحب المرضى أقوى صورة ، فذلك لأنه أحس بها لحسابه هو . وما هذا بالامر الضروري ، بل يكفي أن يكون الشاعر قد درس في نفسه البداية . . . وعند غيره . . . النهاية . بل إن من المسموح به أن نعتقد أنه قد تمكن من وصف الألم بكل ما أوتى من ذكاء وبعد نظر لأنه كان يفهمه تمام الفهم ، في حين لم يكن هو شخصيا واقعا تحت تأثيره إلا بدرجة نصفية » (٢٤) . صحيح أننا نجد في أبطال مسرحية راسين ذكريات مجازفاته مع دوبراك ولاشامليه . . . ولكنه لم يكن يفكر إلا قليلا جدا عندما كان يؤلف مسرحياته . . . لأنه كان « مكانا » تسكنه شخصيات هرميون وروكسان وبالتالي أكد أيضا استير وجواد واجريين ونرسييس أو أكومات .

في الواقع أن هذه المخلوقات الخيالية لن تفرض نفسها بمثل هذه القوة إن لم يكن مؤلفها قد استخلصها من جوهره وغذاها بذنه . . . وهكذا فإن

التعليل الذي يقدمه لوميتز لا يمس مشكلة الإبداع المسرحي والقصصى إلا مساهمات سطحيا. إذ ليس من المؤكد أن يكون راسين قد بحث في الأحداث الجارية المتعلقة بالعواطف في عصره ليأخذ منها ما يمكن أن يصور به الحب المتطرف الذى صورته في مسرحياته. والذى حدث هو أن فرجيل كان قد علمه أكثر بما عرفه به عصره على أن جميع المعلومات والوثائق لا يلعب إلا دورا ثانويا مهما رأى بعض النقاد غير ذلك. لقد أبدع راسين إذا شخصياته وخلقها بنفسه لأنه كان يحملها بين طياته أولا، بل إنها كانت موجودة بكل قواها وقوتها في هذه «الآنا» العميقة التى تطفو فوق العمل الفنى ولا توجد أصلا، أولا توجد إلا قليلا في حياته هو. يقول جوليان جرين: «إن من العجيب أن نلاحظ أنه ليست لي حياة تشبهني... وأنا لا أستطيع أن أقول هذا بصيغة أخرى، لكنى لا أعرف نفسى من خلال اعمالى، فهناك في نفسى شخص آخر كان لابد له أن يوجد، وهو لا يعمل...» هذا الشخص الآخر، أو بالأصح هذه الأشخاص الأخرى، تتحقق وتتجسد في أبطال القصة أو المسرحية، مادام الخلق المسرحي أو القصصى غير ممكن إلا بناء على ازدواج داخلي معين.

ولقد كان راسين هو بنفسه شخصية أورست وفيدر وباجازيه وآثالى بهذا المعنى فقط. وبهذا المعنى أيضا تعرف كلوديل على نفسه في الشخصيات الأربعة المختلفة بين بعضها البعض في قصة «التبادل»، وهى تلك الشخصيات التى كانت تتصف بعواطف تختلف عن بعضها البعض في حياتها واكتشفوها هم بأنفسهم وفي أنفسهم حين خرجوا من الظلال وعاشوا عيشة مستقلة وانفصلوا، كل على حدة عن مبدعهم المؤلف.

وكم كانت النظرية الرومانتيكية سطحية حينما قالت إنه يكفي أن يسكب

الشاعر ما في قلبه من مشاعر ... وكما كان القول قولاً ساذجاً حينما أكدت أن عبقرية الشاعر تكفى بأن يعبر في الوجود البومى العادى عن تلك الانعطافية القلبية المشتعلة الحساسة الرقيقة ... إن مالرو يعلمنا أنه « ليس من الضروري أن يكون الفنان أشد حساسية من الهاوى ولو أن حساسيته تختلف عن تلك التى يوصف بها رجل عادى ... (٢٥) . هذا صحيح وإلا استطاعت أى عاملة فى محل تجارى أن تكتب قصصاً أجمل من ذلك الذى كتبه تولستوى أودينكو . لكن لا ينبغي أن تقع أيضاً فى مبالغه عكسية كما فعل ديدرو ، فإن أنت آمنت بما كتبه ديدرو فى كتاب « تناقض المسرح » لوجدت أن « كبار الشعراء والممثلين هم أقل الناس حساسية . فالحساسية بالصفة التى يتصف بها العبقرى العظيم » (٢٦) . والحقيقة أن هناك رغم هذا القول من الفنانين من هم على جانب كبير من الحساسية، ومنهم من هم أقل من ذلك . على أن هذا ليس بالأمر المهم ، فالمهم حقاً هو أنهم يتمتعون جميعاً بما نسميه حساسية الفنان ، ونقصد بذلك الموهبة التى تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم تعبيراً موضوعياً حتى ولو كان شعورهم هذا نابعاً أو غير نابعاً من قرارة نفوسهم . وهكذا يصبح الفرق بين المبدع والهاوى فرقاً فى القدرة على البناء الفنى لافى قوة الحساسية . ولعل المثل الذى سبق أن ضربناه عن شوبر فى هذا الشأن من أكثر الأمثلة وأعظمها مغزى . « فقد تمكن شوبر من استخلاص مقطوعة «الازدواج» من حالة مشاعرية عادية للغاية حيث كان من بين معاصريه وأصدقائه كثيرون ممن كانت حياتهم الداخلية أشد وأعظم عاطفية من تلك التى عاشها هو بصفته موسيقياً كبيراً . على أن الشيء الذى كان ينقصهم والذى كان يمتلكه شوبر لأقصى درجة هو تلك الموهبة الخاصة التى تمكن الموسيقى والشاعر والمصور من أن يتعد عن حالة عاطفية ما ، وأن يعامل هذه الحالة بصفاتها موضوعاً وأن يمنحها وجوداً جديداً أو كيانياً جالياً بمعاملة جد شكلية ، مطبقاً إياها على مادة نغمية أو تشكيلية معينة . » (٢٧) .

ولا ينبغي أيضا أن نتصور في جميع الحالات دون استثناء أن الفنان يشعر أولا بالمشاعر لكي يعبر عنها بعد ذلك . إذ غالبا ما تعمل في نفسه عندما يتنبأ بقدرتها على خدمته فنيا ، وفنيا لأقصى درجة . ويلاحظ أن نفس الظاهرة تنطبق إلى جانب انطباقها على المشاعر ، على الإدراكات الصحية أيضا ، فالمصور يتأمل منظرا ما يراه بصفته هو مصورا ، أي إن المنظر بالنسبة له عبارة عن لوحة . ونفس الشيء يقال عن المثال ، فهو يرى تمثاله في النموذج الذي يقع تحت بصره . وكما كان ليونارد دافينشي يجد الوحي في البقع والشقوق الموجودة في الحوائط القديمة فإن الموسيق في حالة مطاردة الأفكار الموسيقية والبحث عنها يسمع نغما تقريبا أو ميلوديا تقريبية في ضجيج الشارع وأصوات الطبيعة وتغريد الطيور . وعن طريق التطابق أو التشابه يشعر الفنان بمشاعره في شكلها الجمالي ويتجه نحو شكلها الجمالي (٢٨) . وبتعبير آخر فإن الحياة النفسية للفنان تستق معلوماتها من الأشكال الفنية العرضية أو التي يمكن أن تكون فنية . على أنه ليس للحياة العادية على الفن سلطة إلا بالقدر الذي يمكن أن يوجد بينهما تقابل شكلي يمكن (٢٩) . لا بد لنا إذا أن نقر الرأي القائل بأن هناك عواطف معينة وحالات نفسية معينة يشعر بها الفنان بصفتهما ، وعدا ، يمكنه من تنفيذ الأعمال الفنية (٣٠) . ويتحول هذا الوعد إلى تنفيذ بحيث يتمكن الفنان من الدخول إلى مملكة الفن حيث يضاف على المادة الخام التي قابها في الطبيعة نشوة ونقاء وأسلوبا يجعل منها نماذج ذات خاصية معينة تصبح نماذج بشرية على نطاق عالمي ... نماذج جديدة . بأن تعيش — وكما يمكن أن يقول الأستاذ سوريو — قادرة على تبرير كياناتها بنفسها تبريرا مطلقا ، (٣١) .

ويستمر الرومانتيكون في المناداة بنظريتهم قائلين إن العواطف السكبري هي التي تخلق كبار الشعراء . لكن ما كان هذا رأي الناس جميعا ، وما كان من المستحيل أن تعكس تلك الصيغة ، وأن تجد لنفسها معكوسة من يدافع

عنها . ها هو فعلا بالزك في قصة «بنت العم يث» يبين لنا أن شخصية الممثل شتايبك تتوقف عن إنتاج الأعمال الفنية في اللحظة التي يصاب فيها بالحب . ومدرسة الفن للفن من جانبها تعتبر الحب عاملاً يضر بنمو الفن والفنان ، سواء أكان هذا الحب سعيداً أو تعيساً ، مشروعاً أو غير مشروع ، وتلك شخصية مريدريك مورو في قصة «التربية العاطفية» للقصى فلوير يأمل أن يجد في الحب ، في وقت واحد حياة أكثر بريقاً ، ومصدراً للخصب الفني ويقول : «لقد كان في إمكانى أن أصنع شيئاً بفضل امرأة أحبها . . . فالحب عجينة العبقرية والجو الذي تعيش فيه العبقرية ، وما كانت الأعمال الفنية الرفيعة الإنتاجية للمشاعر العليا ، (٣٢) لكن هذا محال لأن مورو هذا لا يفعل شيئاً ويفقد شبابه في لاشيء لأن المرأة أدت به إلى الهاوية . والاخوة جونكور يحاولون إثبات نفس الشيء في قصتي «شارل ديماي» و «مانيت سالومون» : فالمصور كوريوليس ، كان قد صمم على ألا يتزوج وهام حباً بأحد نماذجه . وأصبح نموذجه هذا عشيقته التي تزوجها فيما بعد ، وهنا انتهى فن التصوير بالنسبة له . ولم يكن تفكير بودلير وجوتيه وأوسكار وايلد بمختلف عن تفكير كوريوليس هذا . ألا ترى أن المثلثة الصغيرة في قصة «صورة دوريان جراي» ، لوايلد قد فقدت موهبتها كلها حين بدأ الحب يعرف طريقه إليها ؟ أما عن الرومانتيكيين فإنني أعتقد أنهم قد بالغوا في الأمر وأساءوا استخدام أنفسهم لأنفسهم فيما يخص الأهمية التي أعطوها لحياتهم العاطفية ، كما فعلوا أيضاً فيما يتعلق بحياتهم السياسية . فالواقع أن «من القدرة أن تجد من منتجى الأعمال الفنية التي تحتاج إلى الخيال من كانوا في نفس الوقت رجال عمل أرجالاً يحبون الحياة المرحية . بأوسع وأعلى ما تحوى هذه الكلمة من معنى . فمن الممكن تماماً أن تقع فريسة أولئك الذين يمثلون الأدب الشخصي وبيالغون في الدور الذي لعبوه في الحياة الواقعية فيما يتعلق بالعاطفة أو بالعمل (٣٣) .

لكن ما الأمر بالنسبة لموجيات الفن ؟ هلنعكس ما قلناه سابقاً ؟

وما الحال وهؤلاء النساء اللاتي أحبن الشعراء فأعطين لعبقريتهم دفعة ولشواطئهم الإبداعى مدداً؟ هل كان يمكن أن يكون دانتى هو دانتى دون بياتريس؟ ويترارك دون لورا؟ أليس قصص بياتريس ولورا وغيرهما من نوعها تجارب أساسية كبرى؟ ألا تشهد هذه القصص بأن عاطفة الحب تصطبغ الفن وتقويه، وأن على الفنان أن يندمج في القوى السكونية التي ينبع منها حب المرأة وسر الخصوبة الذي يحيط به ويجعل من الرجل أداة للتعبير الفني فيخلق عمله، (٣٤) نعم ولا شك.. ولقد سبق أن أكدنا هذا، وسنعود إلى الحديث فيه مرة أخرى... لكن الرومانتيكية لا تستطيع استعادة ما فقدته لهذا السبب... أو أن رأيها في هذا يحتاج إلى تعديل جذري لكي يكون مقبولا، ذلك أن الحب لدى الشعراء - وقد أوضحنا ذلك - ولو أنه لا يصدر عن العقل - لا يشبه في شيء حب الآخرين. فالشاعر لا يحب من أجل الحب، لأنه يطلب إلى المرأة التي يحبها أن تثير لديه تلك النشوة وذلك الاختطاف، الذي يعاونه في خلق عمله، وأن تبقى عنده عليهما. هل نقول إن دانتى كان سعيداً حين أحب بياتريس؟ وماذا كان بودلير ينتظر من عشيقته مدام دي ساباتييه؟ لم يكن ينتظر إلا الإشعاع الدائم الذي تخلفه صورتها في عقله، وماذا كانت علة وجود ما تليدا؟ أن تتمكن فاجنر من تأليف تريستان. وعلى نفس الوتيرة كان «كونت» في حاجة إلى كلوتيلدا ليكتب «نظرية في الفلسفة الوضعية»، فقد قال لها دون التفاف «إني آمل ألا يكون لديك أى شك جوهرى في الفعالية الفلسفية السعيدة التي أنتظرها من صداقتنا الابدية». ومن العيوب التي أخذت على جوته أنه كان دائم الهروب... أسفا... إذ لا يتزوج الإنسان من المرأة الجانب الذي تؤثر به على الأسلوب. ومع هذا فقد أحب جوته لهذا السبب، (٣٥).

الفن للفن

لقد سبق أن احتج فلوير ، قبل بروس وجيدوبريمون ومالرو وفاليري بمدة طويلة ضد ربط الفن بالحياة ، وبوجه خاص الحياة العاطفية للبدع . ولقد كان الناس في عصر « لا هارب » يحبون قواعد اللغة . أما في عصر سانت ييف وتين فقد أحبوا التاريخ . ففي أى عصر يكون الإنسان فناً ، ولا شيء غير ذلك ؟ أين تستطيع أن تجد نقداً يهتم بالعمل في ذاته . . . وبقوة ؟ يقوم الناقدون الآن بتحليل البيئة التي ولد فيها العمل الفني والأسباب التي أدت إليه . . . لكن ما الأمر فيما يتعلق بالشاعرية اللاشعورية ؟ ومن أى شيء تنتج ؟ وما حال تأليفها وأسلوبها ؟ ووجهة نظر مؤلفها ؟ لا شيء . . . (٣٦) هذا حديث ذهبي . . . هل يتعين علينا إذا أن نتبنى كل الأفكار التي قال بها مؤلف سالامبو (فلوير) ؟ وهل من الضروري أن نتخذ مكاننا في نظرية الفن للفن التي كان فلوير أحد أبطالها الرئيسيين . . . تلك النظرية التي سادت الأدب قرابة قرن كامل في فرنسا وإنجلترا وألمانيا ؟ وإذا لم يكن من الجائز تبنيها ، فلأي الأسباب ؟

ما العمل إن أردنا ألا نتحقق حياة الفنان عمله ، وألا يحول المؤلف الانتباه نحوه بدلاً من أن يركز على فنه ؟ وسيلة واحدة : هي أن زجوه أن يختفى ، ومن هنا كان المبدأ أن القائلان بضرورة انعدام الشخصية في العمل الفني وجود المؤلف نفسه . وفلوير يميل إلى هذا من قبيل الحياء الطبيعي عنده فيقول : « إنني أشعر بالشمزاز لا أستطيع القضاء عليه من أن أضع على الورق شيئاً من قلبي » (٣٧) لكن هذا الشمزاز راجع إلى وثوقه بنفسه وبأنه فنان . . . إذ يقول للوزير كولييه إن العاطفة لا تصنع الشعر ، وكلما عبرت عن شخصك كنت هزيعاً ، (٣٨) . . . وقد كتب لإحدى قارئاته يقول فيما يخص « مدام بوفاري » ، بعد ذلك بسنوات إنها قصة اخترعها « اختراعاً كاملاً » ، لم أضع فيها من عواطفى أو من حياتى شيئاً . هذا أحد

مبادئ... ألا أكتب عن نفسي، إذ يجب أن يرتفع الفن فوق العواطف الشخصية والشكوك العصبية الذاتية... لقد حان الوقت أن نعطي للفن، بطريقة لا رحمة فيها، دقة العلوم الفيزيائية، (٣٩) ولم تكن الإشارة إلى هذا الاستقلال العلمي في الفن بشيء غريب في عصر الفلسفة الإيجابية، ولو أنها لم تكن تعني بأي حال من الأحوال انعدام الجاذبية الخاصة في الفنون، فمن الضروري فقط أن يتحول القصص عن نفسه وعن مصلحته هو ليحولها إلى الآخرين، ويقرى فلوير أيضا هنا: «لا أريد حبا أو كراهية أو شفقة أو غضبا... أما الجاذبية فهي شيء آخر... لن يشبع منها الإنسان...» (٤٠).

والفن بهذا يكفي نفسه بنفسه، لا هدف له إلا ذاته، لكن ليس في هذا وسيلة لإخفائه بأن نضعه في خدمة أيديولوجية سياسية أو اجتماعية أو دينية؟ يقول تيوفيل جوتييه عن الشاعر إنه «لا هو بالأحمر ولا بالأبيض، بل ولا بمتعدد الألوان... وهو لا شيء... لا يلحظ وجود الثورات إلا حين يخرق الرصاص زجاج النافذة» (٤١). ويؤكد فلوير بدوره قائلا: «أبدا... لا سياسة أبدا... هذا فال رديء... هذه قدرة... ولن تألو الأجيال جهدا في أن تحتقر في قسوة أولئك الأفراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب من النفع، والذين تغنوا لسبب ما» (٤٢). لهذا هاجم فلوير قصة «البؤساء» طوجو رغم إعجابه به، فقال: «لا أجد في هذا الكتاب حقيقة ولا عظمة... ويلوح لي أن أسلوبه غير سليم، ومنحط عمدا. وما هو إلا وسيلة لتلق عامة الشعب... وهو يريد أن يهتم به العامة، متعمدا قاصدا... وحتى أنصار فلسفة سان سيمون والمملك فيليب... وحتى أصحاب المقاهي لا يعجبون فيها بشيء... أين تجد العاهرات مثل فانتين، وأرباب السجون مثل فالجان؟ وأين القس الذي يطلب تبريك السياسة من أنصار عهد الاتفاق؟ لقد كتب هذا الكتاب لحشرات السكائوليكية الاشتراكية، لجرثومة فلسفية إنجيلية... وعظ يقول

وإن الانتخاب العام شيء جميل . . وإن من الضروري تعليم الجماهير، ولقد تكرر هذا (في القصة) لدرجة الملل الشنيع . . (٤٣).

لا يمكن إذا إخضاع الفن لأي مذهب ، وإلا تدهور ، لا يمكن على وجه الخصوص أن يتقيد بقواعد الأخلاق العامة ، فإن كان هدفه تمثيل الحياة فكيف وتبعد من الفن تصوير الشر؟ إن في هذا نقياً للفن نفسه، (٤٤) وفي هذا الإطار يصبح من الصحيح أن الحقيقة الأخلاقية للفنان قائمة في قوة تصويره وفي حقيقته، (٤٥) لكن وظيفة الفن هي صنع الجمال أكثر منها تصوير الحياة ، فلنكن ينجح الفنان في هذا يجب أن يكون حر التصرف طلقه . وإن كان الأمر عكس هذا ، أي إذا عمل الفنان باحثاً عن هدف أخلاقي ، فإنه يقلل من قوته الشعرية ، ويمكن هنا دون مخاطرة أن نراهم على أن عمله سيكون رديئاً ، (٤٦) على أن الجمال يغير كل شيء ، ويحوى الشكل في ذاته حقيقة ومعنى أخلاقياً أرفع من ذلك الذي يراد فرضه عليه من الخارج ، وما دامت الفكرة قابلة بذاتها لأن تكون مشوبة بمعنى اجتماعي ما ، فإن الشكل الجميل للعمل الفني يصبح بالضرورة وهو بعينه فكرة جميلة . وفي هذا المعنى يرى فلو بير أن أخلاقية الفن تنحصر في الجمال ذاته . . . وليست هناك للفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة ، مادام الأسلوب وحده طريقة مطلقة في رؤية الأشياء ، (٤٧) . وبعبير آخر نجد أن الجمال يمتص الخير، ويصبح علم الأخلاق تابعاً لعلم الجمال .

وحسن الآن ان نؤكد أن نظرية الفن للفن تحيط بوجدانية صحيحة للغاية ، ومن هنا لا يمكن مهاجمتها . فالفن في مجله قيمة عليا ، والفنان بصفته كفنان يخدم المطلق الذي لا يقبل مساومة ما لصالح أي مطلق آخر ، والشئ الذي يحدد نشاطه هو الجمال الذي يهدف الفنان في إطاره إلى أن ينتج عملاً ، ولذا فهو لا يستطيع أن يخضع حين يعمل إلا لمطالب عمله ، ما دام الخير الذي ينطوي عليه العمل هو الهدف الأخير الذي يجب وحده أن ينظم

إنتاجه . فأنت تنسك عالم الفن وحقيقة الفنان كفنان ، إذا أنت فرضت عليه ضرورة اتباع هدف آخر ، مهما يكن هذا الهدف رفيعا ، وعلى ذلك يصبح الضمير الأخلاقي هنا مرتبطا . . . ولا شك أن القانون الأخلاقي هنا لا يهدف مباشرة إلى التصوير أو الكتابة ، ومع ذلك فهو يضع مبدأ أوليا . يقول بأن من الردىء أن تحارب ضميرك ، فليس من حق الطبيب — ضميرا — أن يكون طبيبا رديئا، وليس من حق الفنان كذلك — ضميرا — أن يكون فنانا رديئا . . . لأن ضميره الفنى يرغمه ألا يذنب ضد فنه ، فإن هو ، بناء على هذا ، خان حقيقته هو كفنان ، وخان ضميره الفنى ليعمل « فى إطار أخلاقى ، أو اجتماعى ، يكون قد تعدى على أحد الأشكال المقدسة للضمير الإنسان ، والضمير الأخلاقى نفسه بهذا القدر » (٤٨) .

يشهد الفشل الذى يصيب جميع فنون الدعاية على أن القيمة الأيديولوجية لا يمكن أن تضمن القيمة الجمالية ، وقد قال فلوير : « إنك حين تحاول إثبات صحة شيء ، تكذب » (٤٩) فالإنسان والحياة متباينان ومتعددان ، غامضان ولذا فإننا دائما ما نفسد الحقيقة عندما نزيد جذبها إلى نهاية لا تنتمى إلا إلى الله وحده » (٥٠) . احذر إذا حذرا شديدا من أن تكذب نحو الشخصيات التى تصفها والأحداث التى تقصها . . . لقد أردت أن تعطى كتابك الذى بدأت به دون تحيز لناحية ما — هكذا قال فلوير لقصاص هاو — نهاية تشيد بمبادئ المسيحية . . . ومن هنا كان الفشل الذريع » (٥١) ولعلنا هنا نفكر فى الكلمة المشهورة التى قالها جيمس من أن « الأدب الردىء يصنع من العواطف الجميلة » (ومن أن) « أحسن النوايا هى التى تنتج غالبا أردأ أنواع الأعمال النفسية » (٥٢) . إننا نوافق على هذا تماما بشرط إضافة أن العواطف الرديئة أيضاً وبنفس درجة العواطف الجميلة ، توحى بأدب ردىء أيضا . أليست القصة السوداء اليوم ، فى تسع حالات من عشر ، مصطنعة رديئة ، مبالغ فيها قدر المبالغة الموجودة فى القصة « الوردية » التى كنا نقرأها قديما ؟ وهل يفوق ، وذج للشباب الماخن الذى انتشر اليوم فى أفلام ،

السنيما النزوج الذى نراه أيضا ممثلا لشباب طيب الخلق ، حسن السيرة ؟ وهل نقول إن أغلب الكتب التى تدق الطبول متحدثنة بفكرة «موت الله» . أشد حقيقة وقوة وأصالة من تلك التى كانت ترفع راية الدين ؟ .

إن المطالبة « باستقلال الفن ذاتيا ضد محاولات ضمّه لغيره أو إخضاعه لشيء ما أمر نوافق عليه ، لكن إرغامه على ألا يتبع الشخصية الخاصة أمر معناه تخطى الهدف ، وهذا شيء محال . وفلو بير لم يدع بشيء من هذا رغم ما قاله فى صيغ بالغ فيها .. علما بأنه لم يأل جهدا فى تصحيح هذه المبالغة والتخفيف منها . فهو يقول : « لقد أسأت التعبير حين قلت لكم إنه لا يجب أن نكتب بقلوبنا .. كنت أريد أن أقول بأنه لا ينبغي أن نضع شخصنا على خشبة المسرح » (٥٣) . وهكذا يظل القلب محتبئا .. ولكنه موجود .. ولا يعلم القراء غير الموهوبين أننا نقدم لهم قلبنا ، وما زال جنس الجلادين حيا . وكل فنان جلاد ، يسلى الجمهور باحتضار الذين يشنقهم ، (٥٤) ومعنى هذا أن الفنان يستعرض نفسه ولا يكشف عن قناعه ، لأنه ، كالجلاد . يتقدم مقنعا ، وهذا فقط أن يكون من أولئك الذين يريدون عرض شخصهم فى العمل الفنى . لكن لماذا يحكم فلويير على تلك القصة التى تعرض عليه بأنها طيبة ؟ لأننا نشعر من خلالها بوجود أم شيء ، نقصد الروح — الفردية ، (٥٥) هذه القصة التى كتبها الأخوان « جونكور » ، هى قصة « مانيت سالومون » ، التى يهنتهما فلويير من أجملها فى قول : « إنكما لم تحاولا أبدا أن تكونا أكثر من شخصكما ، وهذا هو الأساس » (٥٦) وبالاختصار هناك فى الفن شخصية ذات سيادة موجودة تحت قناع اللا شخصية ذات السيادة ، إذ يجب أن يوجد الفنان فى عمله كما يوجد الله قويا ، غير مرئى . فى الخليفة ، نشعر بوجوده فى كل مكان لكننا لازاه ، (٥٧)

على أن النطق بكلمة « أنا ، فى الحقيقة ، وعرض « الأنا » خلال العمل ليس بالطريقة الوحيدة ولا بأكثر الطرق فعالية ، لكنى يكون الفنان

من أنصار انعكاس الشخصية . ويؤكد وايلد « أن » كل مؤلف لابد وأن يرسم صورته هو . وينطبق هذا القول على الكلاسيكيين وأنصار الفن للفن — والرومانتيكيين على السواء ، وإذا كان ليكون دليل ، كبير أنصار الفن للفن قد كسا نفسه بلباس « الجمود » فإن الشعر الذي حمل اسمه للأجيال هو ذلك الذي يتردد فيه صدى التشاؤم والعدمية ، وكلاهما طابع شخصي يتميز به هو . ومهما يكن فلويير نفسه موضوعيا كما يقول ، فإنه يثر في أنحاء قصة « مدام بوفاري » احتقاره لأسرة هوميه والبورجوازيين الذين تراه في حفل جمع الحصاد . شخصية إيمما بوفاري شخصية يتجسد فيها كل اشتمازاته إزاء مجتمع عصره . و « الحقيقة الحزينة » في قصة « التربية العاطفية » جزء من قصة عاشها الأديب ، حيث أعطى الشخصية فردريك مورو حساسيته هو وانفعالاته هو ، وذاك الحب الملىء بالقدسية والحدوء الذي كان يشتهر به هو إزاء مدام شلمسجر ، التي صبغها بصيغة المثل الرفيع ، وأسمائها في القصة مدام ارنو . ثم إنه — حتى إذا لم نجد هذه الإشارة إلى الحياة الخاصة للأديب ، هناك النغمة واللهجة الخاصة ، وهما تكفيان لدفع العمل باسم كاتبه . انظر بوسوبه : « لا تجد عنده أى سر يسر به تقاريره ، ومع هذا انظر تجد وجهه واضحا في عمله ويالها من شخصية . . نملك التي تتمكن من خلط الألفاظ وناء الجملة وبعث الرنين فيها ، فتصل إلينا وكأنها كشف جديد وذلك كله قبل أن تصل الفكرة نفسها إلى عقولنا . إننا نعرف هذه التوافقات ، ونعرف ذاك النغم . . . إنه نغمه هو . . فهو حين يتحدث عن أى شيء آخر يقول شيئا عن نفسه . . وعن نفسه فقط . . ألا يقول الجوهر . . وما يخصه هو بالذات ، تاركا في الظل ما يجعله يشبه الآخرين جميعا (٥٨) .

فإذا نظرنا إلى الحقيقة عن قرب فيما يخص فلويير ، لوجدنا أنه لا يطالب بالألا يكون للفنان رأى . . لابد له من رأى ، لكن الذي نمنعه منه هو أن

يقوم بتعليم هذا الرأي تعليماً مدرسياً ، أو - وهذا هو نفس الشيء - أن يفسر الحقائق وطبائع الشخصيات حين يقصد إلى تبرير رأيه هذا . لكنه يستطيع أن ينقله إلينا وهو يعرض الأشياء كما تلوح له . (٥٩) بالاختصار فما دام الفن وما دامت الحقيقة سليمة فإن من حق الفنان - إن شئنا استخدام تعبير حديث - أن يعلن رسالته . لكن هل يستطيع الفنان حقاً - إلا إذا كان يسلي نفسه - أن يصف أبيات الشعر كأنه يصف حبات اللؤلؤ في خيط - هل يستطيع أن يعلن أكثر من رسالة واحدة ؟ إذا كان الإنسان يمارس فلسفة الميتافيزيقا وهو يتنفس ، أفلا يمارسها أيضاً وهو يكتب أو يصور أو ينحت أو يؤلف مقطوعات من الموسيقى أو حين يعد خطة بناء قصر أو مقبرة . إن اختيار الموضوعات والمبادئ التي يتبناها الفنان ، وكذا الموضوعات الشائعة في أعماله ، كل هذا لا يكفي وحده لاستيضاح الاستعدادات العميقة للمبدع ، تلك الاستعدادات التي قد يجعلها هو . يقول سارتر : إن طريقة كتابة القصة ، وتنفيذها تعيدنا دائماً إلى ميتافيزيقية كاتب القصة .

وسارتر في هذا على صواب تام . أليس هناك من الأعمال الفنية الكثير ، ومنها ما هو على أكبر جانب من الأصالة ، وما كان منها تعبيراً واضحاً عن قصة داخلية أو مأساة روحية خاصة بالفنان نفسه ؟ مع هذا فإن فاليري ، وهو الذي يهتم كثيراً بضرورة الإبقاء على الفن فوق كل خطر يمكن أن يهدده ، يوافق على أن أكبر الأدباء عبارة عن نسخ متباينة جداً من مواقف لها مغزاها إزاء الحياة ، بدرجة لا نستطيع معها أن نفكر في أعمالهم دون أن نفكر في أشخاصهم ، وهو بهذا يوافق أيضاً على أنهم « أكثر من أدباء » ، لعل أحسن موقف بهذا الصدد هو ذلك الذي وقفه عباد فكرة الفن للفن . ما هو الشيء الذي قاسوه إزاء في حياتهم ، هؤلاء الذين امتنعوا عن معرفة الحياة ؟ وأي احتقار مارسوه إزاء الحقيقة تخفيه

عبادتهم المطلقة للجمال ؟ ياله من جرح لا يداوى ذلك الذى يبحثون عن وسيلة لنسيانهم في وسط اللشوة الجمالية ؟ يقول فلوير في لهجة حزينة : « عندما تقرأ قصة « سالامبو » ، أرجو ألا تفكر أبدا في مؤلفها . ولن يرى إلا القلائل كم كان من الضروري أن أكون حزينا حتى أعيد قرطاجنة إلى الحياة » ، (٦٠) .

ما كانت وظيفة الأدب إذاً أن تنصح بالآخلاق الحسنة ، هنا أيضا نجد فلوير وقد لمس المشكلة لمسا سلبيا ... حين لاحظ أن الفن لا يفسد إلا في سهولة كبيرة عندما يتحدد في إثبات شيء ما ، أو في الدفاع عن أى شيء كان . هل يتعين على الفن إذاً أن يهمل وجهة النظر الأخلاقية أصلا؟ وهل يصرف النظر عنها ويعاملها كما لو لم تكن موجودة أو قائمة ؟ ليس هذا بمؤكد ، إذ نظن قطعا أننا هنا من رأى رامون فرناندينز في الجدل الودى الذى قام بينه وبين جاك رفيير ، من حيث مساندة نظرية اللاأخلاقية الجمالية . هناك في الحقيقة تمييز يفرض نفسه ، ذلك أن « هناك علم أخلاق يدرك من ذاته ويدافع عنه لذاته . وهناك أيضا علم أخلاق يفهم كما تفهم قطعة أساسية من قطع تبحث في معرفة الإنسان وفي تعبيره » . وسواء أراد الإنسان أو لم يرد فهو موجه نحو شيء مجرد أن يعمل ويتنق ، موجه نحو ماذا ؟ لا تقل نحو الخير أو نحو الشر ، كما يقول الأخلاقيون ، بل قل بصفته مشاهدا ، نحو بناء كيانه أو حله .. وإذا نحن نظرنا إلى تصوير الحياة بمعرفة القصصى أو الكتاب المسرحى « تحت هذه الزاوية لوجدنا أنه - أى هذا التصوير - لا يمكن أن يكون دقيقا إن لم يتمكن من احتضان الحقيقة الأخلاقية كلها . ليس الأمر إذاً أمر بناء سيكولوجى ، بل هو أمر حقيقة سيكولوجية ، فلن يكون مؤلف المسرحية أو القصة مخلصا إخلاصا كاملا للحياة إلا إذا كان قد حمل شخصياته إلى هذه الدرجة من التوتر ، التى تعمل فيها الحياة على البحث عن معنى وعلى التردد في هذا وإعلان رغبتها في السعى وراءها ... بمعنى أن

تكون كل ناحية فيه ذات علامة خاصة. وهكذا تصبح وجهة النظر الأخلاقية، عنصراً ضرورياً في كل نظرة عميقة للإنسانية، . وليس الأمر هنا وعظاً بل هو دفاع عن اكتمال التجربة الإنسانية، وضد أى تفسير قد يكون من شأنه تحطيم الإنسان في حين نعتقد أننا نكشف عن سره. وعيب بروسث مثلاً لا ينحصر في كونه من أنصار الأخلاقية واللاأخلاقية، بل في كونه يستقبل الحياة ويبقى عليها فوق المستوى الذى تظهر فيه الحقيقة الأخلاقية لأنه لا يدفعها إلى الأمام، في حين أن فلوبيير مهما يكن الأمر يكتب قصصاً كان يمكن أن تفقد الكثير من قيمتها لولا وجود العدم الأخلاقى الذى ترسم شخصياته عليها. . لأنه إذا لم تلج شيئاً إنسانياً دون جذور مادية متينة فلن تلج شيئاً إنسانياً يقدم لنا أزهاراً أخلاقية حتى ولو كانت هذه أزهار الشر. (٦١) .

لكن لم توقفنا وسط الطريق؟ أليست ملاحظات فرنانديز قابلة للانطباق على الدين؟ إذا كانت هذه الظاهرة البشرية تتضمن ناحية أخلاقية؟ أليست تتضمن أيضاً - وهذا رأى مشروع - ناحية دينية، إن معرفة الإنسان معرفة كاملة تفترض إذاً إيجاد فتحة من هذه الناحية. نتيجة لذلك يجوز القول بأن قصصاً مؤمناً، ولتقل كائوليسكيا، قد يتمتع، بميزة لا تنسرك. هنا فهم ريفيير أحسن مما فهم في نواح أخرى تلك النقطة الهامة، ولو أنك تشتم من تعبيراته رائحة المتدين الذى يزهو بتدينه. إنه يقول: «إن هناك نوعاً من السذاجة في كل أديب غير متدين، فهو يشبه دائماً إنساناً تخفى عنه شيئاً ويعرف ذلك... وهناك فكرة عميقة لا يلبسها... وحتى حين لم يعد الأمر أمر الدخول إلى سر الأشياء، أو حين يكون مشغولاً في مجرد خلق شخصيات وأحداث، وحتى في القصة يقدم إيمانه (بالمسيحية) إلى أولئك الذين يوحى لهم هو، وبصفة خاصة، وإن صح القول تقدماً في العمق، أولئك الذين توحى لهم المسيحية؟ هل يعملون في حرص تام على ألا يزوروا

الحياة ؟ . إذا كانت الحياة التي يحيونها من خلال شخصياتهم تتضمن درسا فهم سوف يمتنعون عن شرح هذا الدرس وإفهامه الآخرين . يقول دى بوسى هنا قولاً رائعا : « إن استخلاص الحقيقة التي يجب أن تظل مرتبطة بمبدأ ما ، استخلاصها من الطبيعة البشرية ، معناه التحرك شخصيا كما تحرك الآلة إلهاء ، وذلك بحجة عبادة الله » . هذا التقدم في العمق يظل كبيرا جدا في هذه المادة الحية ، وتلك الحقيقة الإنسانية في الواقع تتقدمان إلى القصصى المؤمن الكاثوليكي بكل أحجامها ، وتمتد النواة المركزية ، النواة الإنسانية عنده في اتجاهين ، أحدهما إلى أعلى ، وثانيهما إلى أسفل على شكل أهداب مدلاة ، بعضها تحت إنسانية ، وبعضها فوق إنسانية . . . وليسمع القصصى المؤمن بالكاثوليكية في آن واحد نغمات هارمونية « باسو » (منخفضة) وحادة . . . أى زجاجة الحيوان الخافتة البعيدة ، وأبعد منها نغمات الروح التي تصل في داخل نفوسنا وهى تنأى لا يوصف (٦٢) لابد أن نوافق على ذلك . . . لكن أى عمل فنى يثقل بأثقل حملة على الإنسانية ؟ هل هو عمل دوستوفيسكى أو برنانوس ، أو حتى موريك ، أو ذلك الذى كتبه موريا أو دو هاميل أو جول رومان بعد أن جعل كل منهم من عمله هذا عملا غير دينى أصلا ، ونقاء من كل قلق دينى ؟ .

لقد تركت نظرية الفن للفن خلال المناقشة بعض آثارها دون أن نطرقها . ولقد كان هذا متوقعا ، فالفن الذى يدرك تجريديا فن لا وجود له ، كما أن الفنان الذى لن يكون إلا فنانا فحسب غير موجود في هذه الدنيا . والموجود هو العمل الفنى الذى خلقه رجل فنان لن يتمكن التناقض الوظيفى القائم عنده من القضاء على الوحدة الجوهرية . وبالتالي لا ينبغى لنا أن نفضل بين شيئين المفروض فينا أن نميز بينهما فحسب . فلا شك — كما يقول ت. س. إليوت — « إن الشاعر يتعذب قبل كل شيء بفعل حاجته لكتابة قصيدة » (٦٣) . ومع ذلك فهو لا يشعر بهذه الحاجة إذا لم يكن لديه ما يقوله .

ولا شك أيضا في أن الفنان هو الذى يصنع العمل الفنى ، وأنه لا ينبغي له أن يقبل خلال عملية الخلق هذه أن يتدخل أى عنصر أجنبى فى الدفعة الإبداعية . لكن الفنان إنسان ليس من الضروري أن يكون إنسانا عاديا يقدره حارس المنزل ويحميه . وليس هو بالذى يمسك بالقلم أو بالفرشاة « ليصنع الفن » ، بل هو ذلك الذى يمسك بهما لى يخرج - كما يقال عامة - « ما فى بطنه » من الأمور التى عاينت تجربته كإنسان ، بالقليل أو الكثير تبعاً للحالة ، فى نضج ما فى بطنه هذا . لهذا ، يصبح من الخطأ أن نطلب أن ينقطع الفن نفسه عن كل ما يحيط به ويغذيه ويمنحه الحرارة والطاقة فى الحياة البشرية . ومن الجنون إذأ أن نعتقد أن البساطة أو النقاء فى العمل الفنى تستند إلى القطيعة بين الفنان والقوى الحية التى تبعث الحياة والحركة فى الكائن البشرى ، وأن هذا البقاء يستند إلى حائط فاصل بين الفن من جهة والرغبة أو الحب من جهة أخرى ، على أن قوة العمل الفنى تعتمد على قوة الديناميكية الداخلية التى تولده « ونقصد قوة الخاصية الفنية » (٦٤) .

إن أشد أنصار نظرية الفن للفن تحمسا، وأولهم فلوبير، لم ينجحوا أعمالا أدبية عظيمة، إلا لأنهم خففوا فعلا من الحكمة التى كانوا يدعون لها قولا وقد كان هذا فى مصلحتهم . أما أولئك الذين فكروا فى اتباع هذه الحكمة حرفيا فلا شك أنهم كانوا يصلون إلى حالة العقم ، فالنشاط الفنى يذبل كما تذبل الشجرة المحرومة من الشمس والماء ، إن لم تغذه الدفعة التى تدفعه والمادة التى يمارسها الفنان من خلالها . وقد أنقذ فاليرى من هذا الخطر لأنه تردد كثيرا على مالارميه ، وقد اعترف مؤخرا بقوله : لقد اضطرت إلى ألا أولى فن السكتابة إلا قيمة تدريبية بحتة (٦٥) ، لكن لم السكتابة إذأ؟ والسكتابة هى أى شئ ؟ وهل يكون الشعر مجرد « لعبة » تستند إلى خصائص اللغة ؟، إن كان الأمر هكذا فلنلعب أو نحل ألغاز الكلمات الأفقية والرأسية.

أم أن الشعر وسيلة لإرغام العقل على إجراء عمليات شديدة التنفيذ ، محددة الصيغة ؟ إن كان هكذا فلنحل مسائل الرياضيات . وهل للشعر هدف أوحد ينحصر في أن يمجّد نفسه بنفسه ؟ إننا نعلم أن الموضوع الذي يتناوله الشعر ينضب بسرعة ، ومن هذا الشعور يأتي شعور آخر بالاختناق حين نقرأ قصائد مالارميه ، رغم مواهبه النادرة . فشعور مالارميه هذا يشبه حمامة بيضاء تحمل بين أجنحتها بعض فلسفة « كانت » ، وتريد أن تطير فتخطئ طبقات الهواء وتقاوم ثقلها ، وتحاول الطير في الفضاء مهما يكن الأمر ، حتى لو أصابها الموت . وبالاختصار يكون « الفن إشعاعاً يفيد بالتأكيد في حياة الجسد الفنى الذى ينتجه بفضلته - أى بفضل الفن - نحو تحقيق إمكانياته بأعلى درجة من الكمال . لكن هذا الجسد يظل ثابتاً بفضل جذوره ، ممسكاً بالحقائق الحية والاجتماعية للكان وللجاعة . . . وإذا عمل الفن المستغل ذاتياً على أن يدفع « بالبوفارية » (مذهب فلووير فى مدام بوفارى) إلى حد بعيد . وإذا اعتقد فى ذاته بأن له علة وجود ، وادعى القدرة على قطع آخر الصلات التى تحتجزه ، وقطع كذلك آخر القنوات التى تغذيه ، وأصبح حراً فى أن ينظم نفسه حسب هواه ، فإنه لن يجد ما ينظم إلا فى العدم . (٦٦) .

بهذا يكون الفن قد تجنب هذا بأن عمل بطريقة هو ، وابتعد عن فكرة الفن للفن خوفاً من أن يصاب بالعدم ، واقترب من الفكرة التى تقول بعكس ذلك . . . أى بأن يكون « الفن للإنسان » . يقول مارتيان - وهو على حق : إن القيمة الفنية هى وحدها التى تتخذ مكانها ، لكن هذا يحدث عن طريق فلسفة عجيبه تربط بين تلك القيمة باعتبارها نابعة عن الإبداعية الشعاعية والعمل الشعاعى الذى يطالب بالسيطرة على الحياة الإنسانية كلها ويتخذ لنفسه وظيفة يعمل بها ليهيمن على مصير الإنسانية كلها . فقد أقام كل من باريون وجوته وهوجو أنفسهم أبطالاً أعظم من الأبطال التى

صوروها في أعمالهم ، وادعى أن نولد أن الشعر يستطيع إنقاذ العالم عن طريق ممارسة جميع الوظائف الأخرى للعقل وعلى مستوى التعبير الشعري . ثم جاء عهد « الشاعر اللعين » ، ثم « صاحب الرؤية الأعلى » ، واكتشف الفنان أن مهمته إعادة خلق الضمير في مجتمع لا ضمير له . وهكذا أصبح الأديب قسا أو قديساً ، وأصبح البرج العاجي الذي كان يعيش فيه أصحاب الفن للفن ، معبد العالم كله معبد يبتوليس وصخرة رومتيه ومذبح النضحية العليا ، وأظن أن هذه الحقيقة ذاتها تتضمن تنفيذاً بطريق التجريد لنظرية الفن للفن ، (٦٧) .

الفن المتمرص

كانت نظرية الفن للفن بمثابة رد فعل ضد الرومانتيكية ، وقد نجم عن المبالغات التي تضمنتها رد فعل آخر ، فهبط الفنان إلى الميادين العامة بعد أن شعر بالتعب من وجوده في عش النسر . . وأراد أن يحيا حياة الناس جميعاً ، وأن يسير جنباً إلى جنب مع إخوته ، وأن يتحدث إلى الناس بلغة البشر .

وكانت الظروف مواتية لهذا ، فكان القرن الذي يقع بين عامي ١٨١٥ و ١٩١٤ فترة هادئة نسبياً ، حيث كان في الإمكان مداعبة آلهة الشعر والفن والعيش بالقليل من المال وممارسة السياسة تسليية وإرضاء القارئ الجاهل بأي شيء . . وأتت الحرب العالمية الأولى ثم تأتت الثانية ودخلنا عهداً ليس منه أي مفر ، تشوبه آثار الإرهاب والتهديد الذي يقع المستقبل تحت تأثيراته ، وجاءت الحركات الاجتماعية والعضوية العالمية ، واسعة عميقة ، تخلق للإنسانية مشكلات جديدة تأثر بها أشد الفنانين هدوءاً فلم يجد بداً من أن يعلن حياده ، ولو أنه وجد نفسه دائماً مرغماً على اتخاذ موقف معين وعلى

أن يلقى بنفسه وسط المعركة. وأن يحتج ويتظاهر ويرجو ويقنع . وأصبح
فنه سلاحه ، فأتت فكرة الفن الملزم لتحل محل فكرة الفن للفن .

وفي وسط هذه الأحداث المترابطة ، لم يعد الفن هو الفن الأعلى الذي
يخضع لنفسه القيم الأخرى ، يريد امتصاصها . . وغدت مهمته ، على
العكس من هذا ، أن يحيا ويشرفها وينميا ويدافع عنها ويزيدها هبة
وجاذبية بأن يضفي ، عليها بريقا جماليا . وحين فعل الفن هذا لم يتنازل عن
قيمه الذاتية ، بل ظل كما يقول باير ، بمثابة وضع القيم موضع التقييم .
إننا نرى منذ الآن في وضوح أن ذلك المذهب يضم بين طياته الأخطار
المضادة للمذهب السابق . وقد يكون من العبث ، أن نقف عند هذه النقطة
دون أن تسمح لنا بأن نوضح مشكلتنا بدرجة أكبر ، ونقصد هنا مشكلة
العلاقة بين الإنسان والفنان في مولد العمل الفني .

الفن من أجل الإنسان ، والمجتمع ، والشعب . . ما هذا بجديد ، فإن
نحن نظرنا إلى الأدب ، كما يراه الرومانتيكيون ، لوجدنا أنه ليس بوسيلة
لقضاء الوقت يمارسه إنسان يحب نفسه فحسب ، ويعيش منعزلا ، بل إنه
بمثابة رسالة في نظر الأديب . يرى لا مارتين أن مهمة الشعر هي نشر الحب
والحقائق والمنطق وعواطف الدين والحماسة بنشوته بين الشعوب (٦٨) .
ويرى هوجو أن الفن للفن يمكن أن يكون جميلا ، لكن الفن للتقدم
أجمل (٦٩) ، وفن المسرح بوجه خاص لا يمكن أن يتخلص من هذه
الصفة لأنه هو الذي يصل إلى الجماهير بأوسع نطاق ، فالمسرح منصة . .
والمسرح منبر ، والشاعر يأخذ الأرواح على عاتقه ويعرف أنه مسئول عنها
ولا يريد أن يطلب إليه الجمهور حسابا عما عليه في يوم ما (٧٠) . وقد
مارس كل من دوماس الابن وجورج صائد نفس المذهب ، فكتبت
صائد تقول : « إن الفن اليوم اجتماعي بالضرورة » (٧١) . وكتب دوماس

الابن يقول : « إن كل أدب لا يأخذ في اعتباره نواحي الكمال والنصح بالاخلاق والمثل الأعلى والفائدة ، بالاختصار ، أدب مريض ، يولد ميتاً » (٧٢) وطبيعي أن يشجع الفلاسفة التحرريون مثل برودون وسان سيمون ولوى بلان ولامنيه مثل هذا الاتجاه ، باعتبار أن « العالم يتحلل ويذوب... ويلقى دين المستقبل أضواءه الأولى على الجنس البشرى الذى ينتظر وعلى مصائره المستقبلية... ويجب أن يكون الفنان نبياً » (٧٣) .

إلا أن معاصرينا الذين علمتهم التجارب أن يقبلوا هذه الحماسة بتلك البساطة ، فهم يرفضون في غالبيتهم - هذا صحيح - الانطوائية الفنية وعبادة الجمال لذاته والعزلة العليا التى حبس آباؤهم فيها أنفسهم ، وها هو ذا آراجون لا يحتمل أن يظل فى السكون مادام العدل موجوداً ، فيقول : « أيها الشاعر ، خذ قيثارتك... نعم.. لكن مالك تسكت عندما تقرأ صحيفتك فى الصباح لتجد فيها هذا البله ، وتلك الدناءة التى لا تحتمل ، وعندما تشعر بأن الإهانة قد مستك أنت حين يحكم على بعضهم بثلاثين عاماً أو عشرة أعوام سجننا لأنهم لم يفعلوا شيئاً غير أنهم احتجوا ضد الأحكام العسكرية ، ولأنهم ، على ما يظهر حرصوا جنود الاحتياط على عدم الطاعة » (٧٤) . وارتباط الفن بهدف معين فى نظر أدباء آخرين ارتباط متنافى بقى أكثر منه سياسى ، فهم يتساءلون عن مصير الجنس البشرى فى مجموعه ، وقد نبذوا التحليلات السيكلولوجية ودقائق التأمل الذاتى فى الوقت الذى تحدونا فيه مشكلات أكثر خطورة . يقول مالرو : إن القصة الحديثة فى نظرى وسيلة لتعبير مبرز عن مأساة الإنسان ، لا وسيلة لإلقاء الضوء على الفرد ، (٧٥) وتجد نفس الرأى الذى يرفض الفردية الجمالية وبنفس التعبير عند ألبير كامى : « ليس الفن فى نظرى استمتاعاً هزلياً ، بل هو وسيلة لتحريك

أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للآلام ، والسعادة العامة ، (٧٦) . فإذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الابتعاد عن الدخول في المعركة فإنه لا يستطيع أن يتعد عن أن يشهد بما يرى ، ويؤكد جول رومان هنا ، أن الأديب يجب أن يكون شاهداً على عصره ، . . والإدلاء بالشهادة - هكذا يؤكد دانييل روبس - أول واجبات الأديب ، على أن كل من يهرب منها ، يخون مهمته الطبيعية في الحياة وعلة وجوده هو ، ويمكنه أن يكون « رجل أدب » ، لا أديباً .

والحرية في بلادنا الديمقراطية حرية يمتلكها الفنانون من حيث رغبتهم في الارتباط أو عدم الارتباط بهدف ما ، وفي اختيارهم لنوع هذا الارتباط . لكن ليس الأمر هكذا في الدول الدكتاتورية ، حيث لا تعمل الدولة ، حين تكون قوية ، على مقاومة الإغراء بسيطرتها على الفنون والآداب ، وقد فعل لويس الرابع عشر ذلك ، لكن قامت دول أخرى بأحسن من ذلك منذ هذا الوقت .

ولنذكر أن السيد شيلوف مثلاً قد نقد الأدب الغربي نقداً شديداً في مؤتمر المصورين والمثاليين الذي عقد يوم ٢٨ فبراير عام ١٩٥٧ فقال . « إن كل ما رأينا قد ترك فينا شعوراً بكابوس مرضى وبأذى يصيب حواس الإنسان وعقله . . حيث يجرى تشجيع حركة تحمل بين طياتها سم العدمية وترعى إلى إعداد المفسدين والقلة من كل نوع ، مستخدمة في ذلك الدولار والفرنك ، وطبعي أن يكون التصوير التحريري هو العدو الأول لهذا الاتجاه ، ويقول شيلوف في هذا « إننا لسنا في احتياج هنا في الاتحاد السوفيتي إلى هذه الألعاب وتلك الوحشية الهدامة . « ثم يمجّد المتحدث - على العكس من ذلك - واقعية التصوير السوفيتي ، مع اعتباره كله تحت خدمة رفيع المستوى المعنوي والروحي للكتل الشعبية ، (٧٧) .

وبالاختصار ، فإن الفن الفعال ، الذى تمتد جذوره فى الواقع التاريخى والاجتماعى هو الذى يعمل جامدا على فهم هذا الواقع وممارسته وتعديله . ولم لا ؟ إن ادعاء الجمالية ظاهرة حديثة الظهور ، ولكنها لم تعش طويلا لأنها تظهر فى جو خائق وضعف محدود الأفق ، ومادية قصيرة النظر ، لأن الموقف الطبيعى للفنان لا ينحصر فى أن ينسحب تحت خيمته . يدل على هذا أن القدامى والمحدثين من أمثال ايشيل وبندار وشكسبير وسرفانتس وبالزك وتولستوى لم يكونوا من مدعى الجمال ولم يعملوا تتحكم فيهم آلة تسير ذاتيا ، وصحيح أن فرجيل كان شاعرا ملتزما حين كتب الجورجيات بناء على طلب أوجست ليمجد العودة إلى الأرض . صحيح أيضا أن الفنانين والأدباء فى العصور الوسطى وعصر النهضة لم يديروا ظهورهم للحياة . وأن دانتى قد كتب السكوميديا بصفقتها تعليميا دينيا ساميا لم يتورع فيها عن أن يشبع كراهيته ، وإن هولباين ودورير وكراشاشن وجرونوالد لم يكونوا غير مباليين - حين نعلم هذا اليوم أحسن مما مضى - بالمطالب التى أدت إلى حرب الفلاحين عام ١٥٢٥ ، وأنهم اشتركوا فى أحداث هذه الحرب ، كما اشترك بيكاسو فى حرب إسبانيا بأشخاصهم وأعمالهم الأدبية . . . وحتى عندما يكون الأدب والفن تعليميا أو جدليا أو ساخرا ، فإنه غالبا ما يبقى على قيمته فها هو ذاك المصور الكاريكاتورى دوميه يعمل فى مجلة شاريفارى مدافعا عن آراء معينة دون أن يفقد تحمسه الفنى . وها هو ذاك اينسورفان دونجن بعد بوش وغيره ظلوا مصورين لهم قيمتهم لأنهم قدموا لنا أعمالا كاريكاتورية تصور أحوال المجتمع كما رآه . . . وديوان «العقاب» ليفيكتور هوجو ، ليس بأقل قيمة من التأملات لنفس الشاعر رغم أنه هادف لا يقل فى هدفه عن «أشعار السخرية» و«الأسيرة الشابة» للشاعر شنبه . مؤكد أيضا أن الأعمال المرتبطة للشاعر ييجى مثل «النقود» والمذكرة المرفقة «وفراناند لوديه» تعادل غير المرتبطة منها مثل ريجز نوردام

« ولا تقل عن القبور الكبرى تحت القمر ، للشاعر برنانوس ، ولا الشمس
للبلبل ، لنفس الأديب .

مع هذا ، فإذا لم تكن الفعالية معادية للجمال ، فإنها لا تتضمنها بأي
حال ، بمعنى أن القيمة الاجتماعية أو الأخلاقية لا تخلق القيمة
الحالية ، لأن الفن يبدأ بالشكل الخارجى للعمل الفنى ، وبالشكل وحده .
فالكاريكاتورى دوسيه لم يكن رساما عظيما لأنه كان من أعظم أنصار
حكم الجمهورية ، بل كان عظيما بفضل الخط الذى عرف كيف يرسمه .
ولم يكن برنانوس كاتب نشرات عظيما بسبب حبه للشرف والكرامة ،
بل كان عظيما بفضل قوة التعبير عنده . فإذا كانت أشد المبادئ
قوة وقدرة على إخراج الأفكار تساعد على إقناع القارىء أو المشاهد
لمسرحية ما ، فإنها لا تكفى أصلا لإنتاج أعمال فنية كبرى . وإذا كان
جوفينال قد قال إن « الشعر ينبع من النعمة » ، فإن جوفينال هذا شاعر
لديه القدرة على تحويل نغمته إلى شعر . . . وترجع قيمته إلى هذا ، لا إلى
أنه ناظم . وإذا كان فيكتور هوغو وطنيا ، تقل وطنيته عن وطنية ديرويلد ،
فإنه - لاديروليد - هو الذى ترك لنا أجمل الأشعار الوطنية فى الأدب
الفرنسى ، رغم ضعف وطنيته هذه بالنسبة لوطنية ديرويلد . ذلك أنه لم يكن
يملك قلبا تردد أو تارة لحسب ، بل إنه كان كذلك يتمتع بموهبة عبقرية
فى تنمية الشكل الشعارى . ولذا فإنه عندما دعت حكومة لوى فيليب
لتأليف « نشيد » يمجّد ذكرى شهداء ثورة يوليو ، لم يكتف بترجمة شعور
الجميع بل أبدع حقيقة شاعرية تندمج العاطفة فيها بسحر اللفظ ، وتحول
فيها الوطنية إلى جمال لتشارك فى الوجود المشع الذى لا يقبل الانهيار للأعمال
الفنية . وقد نجح فى هذا لدرجة أصبح حب « فرنسا الخالدة » معها فى نظر
الاجيال من الوطنيين ، غير قابل للانفصال عن تلك الموضوعات المنسقة تنسيقا
ارعا والى تتحدث عن الموت والمجد ، فى إطار شاعرى مليء بالخشوع

الذى يصيبنا عند تشييع جنازة ضخمة ، وبالأغنام الدقاقة التى تهز أوتار القلوب والتى تتناوب فيها أنواع الرنين الخافت والرنين الواضح المرتفع ، والتى تذكرنا ولا شك بقبة قصر البانتيون رمز الأزلّة حين تضيئه نيران الشمس المشرقة .

وخلوص النية فى الفن ، مثله مثل الفعالية ، لا يؤدى إلى النجاح الفنى . ولذا فإن « ادب الشهادة » الذى يسرد لنا ما يرى ، وهو الذى تغرقنا به الأسواق منذ عشرين سنة ، لم يتعد - اللهم إلا القليل منه - مستوى القول العادى لحسب . ولا شك أن الذين كانوا قد رأوا أشياء معينة ، أولئك لهم حق ، بل ربما كان عليهم واجب يتلخص فى أن يقولوا ما شاهدوا من معسكرات إفناء الأسرى ، فمن انمران حرق الأحياء إلى تعذيب أفراد المقاومة . . . إن أوافق أيضا على أن يهتم كاتب ما بحالة « العمال القسوس » أو بمشكلة تشرد الشباب أو بالتعصب العنصرى أو بحالة قدامى محاربى الهند الصينية أو الجزائر . . . فمن منا لا تهمة هذه المشكلات ؟ لكن ما كان الشعر صياحا ، وما كانت القصة تحققيقا صحفيا . إن على القصة أن ترتفع إلى أعلى ، وإلا ماتت وسط الأحداث نفسها ، وإن هى كانت تحترق اشتعالا بفعل الأحداث ، فإنها سوف تكون فى الغد رمادا يلقى فى سلة المهملات . ومن هنا رغبة الكثيرين فى تخلص الأدب والفن من الارتباط والهدفية . مثال ذلك أن يكون ضمن آخرين ، الذى يرى أن من الضرورى الإسراع فى حماية الأدب من « الشهادة » ، وهى عدوه الأول ، (٧٩) . لكننا لن نكون على هذه الدرجة من القسوة ، ولا بد لنا أن نقول بأن الشهادة ليست الوظيفة الوحيدة للفنون والأدب ، وأن العمل الفنى أو الأدبى لن يدوم إلا إذا وصل إلى مرتبة الأبدية فى الحال القائم ، وأن الأديب الذى يشهد على عصره يجب أن يكون أولا وفى خلال عصره شاهد الحقيقة ، وأن الفنان ان يرى فى عصره هذا إلا فرصة ومادة لعمل تكون فائدته الأولى

هى الجمال ، مهما يكن إيمانه بمبدأ أو مذهب ما ، ومهما تكن تجربته . وإلا اتضح انعدام خلوص النية عنده ، لأن خلوص نية الفنان لن يتعلق بذاته أول الأمر ، بل إنه يتعلق بفننه .

وخلوص النية هذا ليس باليسير عندما تكون الشهادة شهادة تطلبها سلطة الدولة . فالشهادة والأصالة لم تكونا في يوم من الأيام خطيئة الشعر والتصوير الرسميين . فالقصيدة — الأغنية التى كتبها راسين بعنوان « عن شفاء الملك » ليست بأجل ما كتب راسين . والقصيدة — الأغنية التى كتبها بوالو بعنوان « الاستيلاء على نامور » ليست بأجل ما كتبه بوالو ، لأنهما كتبوا دون « إيمان » كبير . وعلى نفس النمط نقول إن الأعمال الفنية التى أخرجها المصور لوبران فى شبابه تدل على أنه اضطر إلى مخالفة طبيعته من أجل تنفيذ ما كان يرضى الملك العظيم ، ولو أن الضنط الذى يمارسه ملك يتمتع بالحق الإلهى (كلويس الرابع عشر) ليست إلا مجرد ملاطفة خفيفة يقوم بها الفنان لمجرد إرضاء مليكه . . . وخفيفة إن هى قورنت بما تفعله النظم السياسية الدكتاتورية من استمرار تطبيق نظريتها هى بقوة وانتظام .

ولقد كان إيمان المصور كورييه بالثورة عبقيا يجرى فى دماغه بدرجة ظل معها مصورا طلبقا حرا كفنان ، ونرى هذا فى لوحات « محطمو الصخور » و « الورشة » و « جنازة فى أورنان » وكلها زى من خلالها اتجاها نحو الدعاية والجدل . ومثل هذا التوافق بين الهدف والفن الحقيقى نادر ، لأن التعلق بأفكار ما ، وهى أفكار غالبا ما تكون غريبة عن الفن — تخلق لدى الفنان روحا تجريدية تضر بالنوعية الملبوسة للعمل ، ذلك أن العاطفية السكاذبة تختلط به ، ولا يصبح العمل بمثابة ثمرة تتغذى من الرحيق فى غموض ، وإن النية التى يعقدها الفنان نية « فوق تشكيلية » ، تفسد التأمل الداخلى الذى يفرض فيه أن يودى إلى الإبداع ، كما تفسد حكم أصحاب

المذهب المعين أنفسهم على العمل . وكلما تدخل الإيمان بمبدأ ما في حقائق الخيال والحساسية أو شك خلوص النية على أن يتوافق مع الكذب الفني وفسد العمل . الحقيقة أن فنون النازية من أشد ما عرفه هذا القرن سوءاً وإساءة للفنية عامة ومعها أيضاً ذلك الفن الذى يسود الكنيسة بصفة عامة ، (٨٢) .

لهذا فإنه في مجال الدين - لا يكفى الإيمان - بل وليس هذا الإيمان ضروريا لإنتاج عمل فنى إنتاجاً يعترف به ، ولا لإنتاج عمل دينى يعترف به . وفي بعض الحالات تكون الموهبة الإبداعية هى التى تنقص المبدع ، فنحن نعلم أن القديسة تريزا للمسيح الطفل قديسة أكثر منها شاعرة رغم أنها قرضت بعض أبيات الشعر . ومع هذا فإنه يحدث أحيانا لدى فنان حقيق أن يظل أشد أنواع الإيمان دون فعالية فى فنه . ومع كل قالمهم للعمل ليس قيمة هذا الإيمان فى ذاته ، بل المهم توافقه مع القوى الإبداعية ، إذ كيف يترجم هذا الإيمان فى شكل صور محسوسة وطبقا للقوى التى تنبع من الأعماق فوق الشعورية ؟ هذا هو المهم وما علاقته الحيوية بما يمكن أن يسمى « الإيمان الفنى » . . . هذا الاقتناع بأبك خلقت لتخلق ، ولتخلق فى اتجاه معين ، اتجاه غامض بلا شك لكنه عاجل وبمشابة ضرورة ، (٨٣) . إن عبقرية كاوديل تنمو فى السكاثوليسكية وهى فى حالة من الخمول . هنا تختلط المبادئ بالمادة لأنها على ما يلوح - أى تلك المبادئ - ذات مصير يمكنها من تغذية نظرة كونية وشدة شديد يتجمع فيه وحى الفنان . لكن ليس الأمر هكذا بالنسبة لسكل الذين يتحولون من دين لدين مثلا . وهنا تتساءل : هل كان إيمانهم أول الأمر ضعيفا بحيث لم يسمح لهم بالدفع الإبداعية القوية ؟ أم أن تجربتهم الجديدة لا تستطيع الاندماج فى تجربتهم القديمة ؟ وهل كان عالم الحقيقة الدينية هو الذى لم ينفذ إلى دنيا الحساسية والخيال عندهم ، باعتبارها الطريق الذى يؤدى إلى التعبير التشكيلي أو اللفظي ؟

مهما يكن الأمر فإن العملية التي يتولد فيها الوحي لا تتم لدى الرجل العادى .
وحقائق الإيمان تظل دون أثر فى حقائق الإبداع ها هوذا جوليان جرين
بعد عودته إلى الله ، تجده يستمر فى تصوير نفس المواقف الغامضة ونفس
الشخصيات القلقة . وإن نحن أخذنا نعيب عليه هذا ، لرد علينا كما يفعل
موريالك بقوله : « ليس ذنبى أنى لم ألحق بجميع شخصيات ذات الفضائل » .
ولم يكن ذنبه « ما ترونى » أيضا أن هبط مستوى مواهبه عند ما أخذ يمس
الناحية الدينية . وربما كانت المأساة التي انطوت عليها نفس مؤلف « الخطيبان ،
(ما ترونى) راجعة إلى أنه أراد أن يعبر عن إيمانه بأداة شاعرية كان يمتلكها ،
وإلى أنه كان يفهم فى قرارة نفسه مدى ضعف التوافق بين الناحيتين ، الدينية
والشاعرية عنده ، فى حين أنه كان مصمما على بذل هذا الجهد باعتباره خادما
أمين الله كما كان يريد أن يكون » (٨٤) .

وعلى العكس من ذلك ، لا يمكن أن يكون الفنانون غير المؤمنين بدين
ما قادرين على خدمة الدين خيرا من المؤمنين . وليس معنى هذا أنهم
بالضرورة فنانون أعظم ، بل إن طبيعتهم الفنية هي التي تخلق عندهم استعدادا
أكبر لفهم واستيعاب تلك الفكرة أو هذا الحدث أو ذاك السر الذي
ينطوى عليه الإيمان لدرجة أن يدخل « فى دماغهم » - كما يقول فيردى .
على أنه ليس للإيمان هذا أية سيطرة على حياتهم . ولقد لوحظ أن لوحة
« سانت فرانسوا دى سال » للبصور بونار ، والمعروضة فى كنيسة آسى من
بين جميع ما أوحى به فن التصوير القديس قس جنييف ، أكثرها انطباقا
على روح القديس نفسه ، وأن الواح الزجاج المصورة التي صنعها ليجيه
والموجودة فى أودانكور « أشد أعمال الفن المسيحى منذ عشرين عاما
تأثيرا فى الوجدان » ، وأن قبة كنيسة فانس كما صورها ما تيس « تدعو
القسس الذين يقومون بالصلاة إلى إطلاق تحمسهم الدينى من معقله » (٨٥) .
وليست هذه الحقائق هي الوحيدة فى هذا الإطار .. فقطوعة « التريل » التي

كتبها الموسيقي فوريه ولم يكن يؤمن إذ ذاك بشيء لا يقل قيمة ودرجة من الناحية الدينية عن مقطوعة « ترتيل » التي كتبها موزار وقد كان مؤمنا .
 أو لم يكن ديلاكروا أول مصور ديني في عصره رغم كونه ابنا طبيعيا لتاليران ، أي رغم أنه نشأ في بيئة رديئة ، ورغم أنه كان من المعجبين بقولتير ؟ المعروف أن ديلاكروا كان يلتقي بالغريزة أي منظر يتفق والموضوعات العاطفية والتشكيلية لفنه للتصويري : مثال ذلك لوحات « المسيح في حديقة الزيتون » و « الدفن » و « الصعود إلى المذبح » وسلسلة لوحات أسماها « المسيح يهدي » من ثورة العاصفة ، وكلها تستجيب إلى نفس الصيغة التي صورت منها لوحة « داتى وفرجيل في الجحيم » وعلى نفس الوتيرة كان ماتيس القدي صرح فيما يخص قبه التي صورها بقوله : « أريد أن يشعر كل من يدخل إليها وكأنه قد تنق ، وكأنه قد تخلص من أوزاره » .
 وماتيس الذي يقول هذا هو بعينه الذي كان يصرح فيما يتعلق بالأزهار والباقات التي صورها في أعمال أخرى بقوله : « أريد أن يتذوق الإنسان المرهق المتعب الهدوء والراحة أمام لوحاتي » .

من العبث إذن أن نقرض على فنان غير مؤمن أي « موضوع ديني » . ولا بد أن يكون الموضوع محركا لعواطفه إلى أحماقها . هذا شرط أساسي ضمن شروط أخرى لا أتحدث عنها هنا ، يتعين علينا — كما كان ديلاكروا يقول — أن « نراهم من أجل العبقرية » فيها ، ومعنى هذا أن كل فنان يمتلك بقدر فنيته نسبة معينة من روح التقديس تربط بينه وبين أمور الدين . ويعنى هذا أيضا أنه — في حالة انعدام الإيمان الديني — يكون مزودا بمسحة روحية تمسكه من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي ، تلك الحقائق الوجدانية الحيوية التي تصبح بمثابة « إضافة خيالية تحل محل الإيمان » . وأخيرا فإن معنى هذا أن « الموضوع هو الذي يبعث إياه الحياة ويوحى إليه ويمنحه صفاته الخاصة لأنه هو الفنان الذي يتميز

بقدرات استقبالية متفرغة لذلك . . وبالاختصار ، فكما يقول ج . سمسون
 « التصوير هو التطور ولو للحظة نحو ما كلف به الفنان أو كلف به نفسه
 أن يقول . فالذي لا يؤمن بمذهب « الميلاد » كمذهب يستطيع أن يؤمن
 به باعتباره موضوع عمل فني . . . فالיום يؤمن الفنان بالميلاد كما كان
 بالأمس يؤمن بهذا « الصنع » الملىء بالفاكهة . . معنى هذا أنه يجب هذا
 المذود الذي ولد فيه المسيح ، وذلك التبن الذي ولد عليه ، وتلك العذراء
 وذاك الطفل يسوع . . ويوسف النجار وكل ما يحيط بحادث الميلاد . .
 يجب ما يمثله كل هذا في نظر الآخرين . . ويجب كل ما يمثله هذا
 بالنسبة له ، (٨٦) ويجب له لا بقصد الإبداع فحسب ، ولكن حبه هذا منبعث
 من روحه .

الفصل الثاني الفن وعلم الأخلاق

يذكرنا هذا العنوان بنقاش قديم ، دائما ما يتجدد لأن الأعمال الفنية الجديدة تعمل على إحيائه . . . وهو يفتى مشكلات ثلاث غالبا ما تختلط غميا بينها . . . ولكنها في الحقيقة متميزة بعضها عن بعض رغم تضامنها كوحدة . أولا : هل يكون للفن وظيفة أخلاقية ؟ وهل يجب أن يكون علم الجمال خادما لعلم الأخلاق ؟ أم أنه يجب — على عكس ذلك — أن يتحرر منه ؟ أم أنه من الجائز أن يجمع بين الدعوة الأخلاقية والجمال الفني ؟ وبأى حد وبأية شروط ؟ لقد بحثنا هذه المشكلة في الفصل السابق .

والمشكلة الثانية هي أن الفنان إنسان رغم كونه لا يختلط بالإنسان ، ولذا يتعين عليه أن يقوم بعمله كإنسان ، وأن يتابع الهدف الذي خلق لكل حياة بشرية ، وهي تحقيق الخير الأخلاقي . فهل يساعد النشاط الإبداعي على تحقيق الخير أم لا ؟ لقد سبق أن قلنا أن الضمير الفني يأتي من الضمير الأخلاقي . ومع ذلك فإنه لا يكفي أن تكون فنا ناجدا لتكون رجلا طيبا . بل وأكثر من ذلك فإن للإبداع الفني مطالب معينة بحيث يجوز أن يدفع المبدع إلى إهمال واجباته الأخرى . وهذا التضارب في الواجبات مصدر محنة يئن منها الفنان ، وسندرس هذه الناحية حالا حين نعرض للعلاقة بين الفن والدين . فالواقع أن الناحية الأخلاقية تنحصر في الله بصفته خالق الطبيعة البشرية ، وبصفته نهاية قصوى ، وبالتالي منظما عظيما للسلوك البشري . وعلى كل فإن هناك تضاربا بين الأهداف العليا . . الله أو الفن . . هذا التضارب الذي يقع خلف

تضارب الواجبات و يبعث القلق الشديد .. قلقا أشد من هذا التضارب بين الواجبات ، لأقصى درجة .

أما المشكلة الثالثة فهي لا تتعلق بالمبدع نفسه ، بل إنها تخص الهاوى ، إذ أنه ما دام الفن موجها للجمهور ، فهل يكون تأثيره في أخلاقه حسنا أم رديئا ؟ وهل يعمل الفن على تصويب أخلاقنا أم على إفسادها ؟ وهل يكون الاستمتاع بالأعمال الفنية الجميلة عقبة في سبيل ممارسة الفضيلة أم إنقاذ لها ؟ لاشك أن الرد على هذا عسير عند ما لا يحوى العمل الفني إلا عناصر جمالية بحتة ، فالعمل موضوع ومعنى واتجاه عاطفى أو أيديولوجى . ومن هنا نتساءل عما إذا كان أخلاقيا أم لا أخلاقيا بصفته عملا جماليا . ويمكننا أيضا أن نتساءل عما إذا كان محتواه غير الجمالى يكتسب أو يفقد من قيمته الأخلاقية لى نعامله معاملة جمالية . نستطيع أن نقول فى هذا إن أى موضوع لا يمكن بالضرورة أن يكون موضع تحقيق فنى ، — وإن احترام الجمهور للعمل الفنى وللفن نفسه يفرض على الفنان قيودا معينة .

هذا هو مجموع المشكلات ، وكما نرى نسبة بالنسبة لمستخدمى الفن ، الذين نرى أن من الواجب أن نفكر فيهم هم ، وهنا يرى البعض مثلا أن تعريض برونثير إلى الكثير من الهجوم لأنه أصبح عتيقا ، يؤدي إلى رفع قيمته ، لكن لا بد أن نلاحظ أن برونثير هذا قد مثل فى يوم من الأيام حالة من التفكير لم تختف بعد ، هذا بالإضافة إلى أنه خلق حقيقة أثارت الكثير من حقائق أكثر صحة (١) ... ولعلنا نعتبت خلال شبابى من سماعى لما قاله عنه أساتذة كانوا على جانب كبير من الطيبة .. لكن من هنا ، كان عندى حساب صغير .. أسويه معه ..

إدانات قسرية

طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته ، وهاجم بوسويه في كتابه «حكم المسرحية الهزلية» المسرح بوجه خاص ، واعتبرت نيكول «صناع القصص» كأنهم «واضعو السموم للجماهير» لا في الأجسام بل في النفوس .
وانهم روسو في «خطاب عن المسرح» وسائل التسلية الفنية يفساد المجتمع .
هكذا نرى أن الفن يصطدم من قديم الزمان بشكوك علماء الأخلاق لدرجة خطيرة . وحتى إلى بدء هذا القرن ، وجد برونثير وسيلة لتأكيد هذا الاتجاه ، فكتب يقول : «إن هناك في كل صيغة وفي كل نوع من أنواع الفنون مبدأ أو جرثومة خافية تدعو ضد الأخلاق . لاحظ أني لا أحدثك هنا عن الأنواع المنحطة من الفنون ، عن الأغنية أو كونشرتو المقهى مثلا ، أو عن التمثيلية الإباحية أو الرقص ، بل إنني أحدثك عن الفن العظيم . . . عن أعظم الفنون . وأقول إن هناك جرثومة لا أخلاقية تنمو دائما في الفن العظيم ، على أن هذه للأخلاقية «موجودة في قلب مبدأ الفن ذاته» (٢) .

لعلنا نتصور أنفسنا في حلم ، إذ أنه مادام الأمر يتعلق بالفرقة بين «فن عظيم» و «فن منحط» ، أقول بدوري إنك تعرف مثلما أعرف أنا أن هناك من أغاني كونشرتو المقهى ما هو بريء . أما التمثيلية الإباحية فإن شئنا أن نضع إحداها مثل «قبعة إيطالية من القش» في إطار الأخلاق لكان هذا شيئا ينطوي على التدقيق الذي لا مبرر له وهل يستحق الرقص على الأقل ، أن ندد به ؟ إن من الجائز أن ينطوي باليه الأوبرا على مزايا — ومزايا لا أستطيع شخصيا أن أحقرها — لأنها تعمل على الارتفاع بالروح ... هذا ما أنا واثق منه ، (٣) . لكن المشكلة أكثر من هذا تعقيدا ، فأخلاقية الرقص تعتمد إلى حد كبير على العادات والتقاليد ونوايا الراقصين

ولقد قال آلان قولاسيليا لاحظ فيه ، أنه لا ينبغي أبداً أن نحكم على الرقص إن لم نكن نعرف كيف نرقص نحن ، (٤) . أما عن باليه الأوبرا ، فسواء عمل على الارتفاع بالروح أم لم يعمل ، فإنه يستند إلى استعدادات المتفرج .

وإذا كانت أنواع الفن التي توصف بأنها منحطة ليست مفسدة للأخلاق ، فن قبيل المنطق أن نقول إن الأنواع العليا لا تستحق هذا الوصف . ولن أذهب إلى حد القول إنه كلما ازداد الجمال ازدادت الأخلاقية ، ونحن لا نوافق دون تحفظ على أن ميزة « الفن العظيم » هو أنه يصور ما يلمسه حتى ولو كانت المادة من أحقر ما يمكن أن تكون ، إذ كم من الأعمال الفنية الكبرى لا يمكن أن تقلق بال رقيب شديد الحرص . أليس هذا شأن الآثار المبينة الكبرى أن تدخل ضمن « الفن العظيم » ، قطعاً ؟ إنما لم نسمع عن معنى يبعث الفلق إلى الضمير أو يوحى بأفكار رديئة أو بأعمال قبيحة . ونفس الشيء ينطبق على الموسيقى الكبرى ، إذ هل يمكن أن يوجد داعية من دعاة الأخلاق ضيق الأفق لدرجة يقول معها بحسن نية إن باخ وموزار وهندل وبيتهوفن وفرانك يندسون السم للجماهير ؟ أما التصوير والنحت فهما مبعث شكوك في هذا المجال بسبب بعض الموضوعات التي تتناولها . لكن المصورين والمثالين قد طرخوا موضوعات بناءة غير منافية للأخلاق بنفس القدر تقريباً الذي طرخوا به موضوعات غير بناءة : فهناك لوحات دينية ولوحات تاريخية ومناظر عن حياة الريف والحياة المنزلية وصور أفراد ومناظر للأشياء الجامدة .

ما هو الخطر الذي يهدد الأخلاق العامة نتيجة لأعمال ماساكيو وجيوتو وأنجيليسكو وماملنك وفان ايك وجريكو ورامبراندت ولونان وشردان ؟ إن الأدب — وبوجه خاص أدب القصة — يفرض علينا أن نلقى نفس

الأسئلة . لكن هل من السليم أن نضع « روبنسون كروزو » و « العلاقات الخطيرة » و « أوغسطين » و « مزيفو النقود » في نفس المستوى ؟ إننا نفهم سبب عدم إمكان هذا ، فبدلاً من الصياح في وجه الفن ، يجدر بنا أن نفحص الأعمال الفنية من جميع الفنون في مجموعها ، وسنرى أن ما يضر بالأخلاق منها ضئيل في مجموعه .

على أنه إذا كان من المهم أن نميز بين مختلف أنواع الإنتاج الفني فمن الضروري قبل هذا ألا نخلط بين الأخلاقية ورجال الأخلاقية ، فمؤلاً . يميلون إلى التشدد ، ويرجع تشددهم هذا إلى « التشوه الممّئ » أو إلى المبالغة في التحمس ، إلى تضيق التفكير أو الادعاء بنصرة الحق . ويحدث هذا بوجه خاص حين يكونون من أنصار الكلاسيكية الفرنسية ، المليئة بجرائم مبادئ أوغسطين وكاثوليكية بوررويال والتشاؤمية ، وأحياناً — كما هي الحال عند روسو — بمرثومة كراهية المجتمع ... وكل هذا ينطوي على ملابسات رديئة لا تساعد على إصدار أحكام صحيحة عن الفن والفنانين . أضف إلى هذا أن بروتيتير ، على ما يلوح ، كان فريسة للعقلية البالية النافذة التي تميز بها عصره ... ذلك العصر الذي كان يأنف من أن يدعو القط قطاً ، والذي كانت مسائل الحب والحقائق الجنسية مسائل محرماً على الناس الحديث فيها .. عصر كان نزلاء الأديرة فيه يبعدون عن الأديرة لأنهم اتهموا بقرأة « تأملات » لامارتين (٥) ، وكان زواج الفتيات يتم دون أن يعرفن حتى معنى كلمة « الزوج » ؛ ومن المؤكد قطعاً أن حرية الأخلاق اليوم وحرية الملبس واللغة التي نراها في أيامنا هذه مصدر أخطار قد يكون من الخطأ عدم الاهتمام بها . على أن هذا لا يمنع من أن تكون « النقابية » المبالغ فيها شيئاً يختلف عن الأخلاقية ، وأن لهذه النقابية أخطاء تؤخذ عليها .

ولم تكن آراء نيومان بأقل خطأ على ما أعتقد من آراء برونتيير ، ولو أنه ينادى برأى آخر ، فهو إذ لا يندد بالفن عامة باسم الأخلاق ، يرى أن من الممكن أن تفيد الأخلاق من الفن ، وأن تتخذة شريكاً لها في تربية الشباب . على أن الآداب غير الدينية مثلاً وبوجه خاص تستطيع أن تؤدي للشباب ، مع أخذ بعض الاحتياطات الضرورية ، خدمة جليلة لا يمكن أن يقدمها العالم لهم ، يقصد أن تعرفهم هذه الآداب بالإنسان على حقيقته وعلى مختلف ألوانه فما كان كل شيء جميلاً في الإنسان ، هذا شيء أكيد ، لكن لا بد أيضاً من معرفة الشر يوماً من الأيام ، ومعرفة الشر هذه تأتي عن طريق الأدب بأقل تكاليف . فها كانت الجامعة ديراً أو صومعة ، بل هي مكان يعد للحياة الدنيا ، حياة الناس وأناس الدنيا ، ومن غير الممكن حرمان الشباب عندما يحين الوقت من الاندماج في الحياة بكل اتجاهاتها ومبادئها وأحكامها ، لكننا نستطيع تحذيرهم بما لا يمكن تجنبه ، فما كان الإنسان بمستطيع أن يسبح في مياه مائجة إن هو رفض النزول إليها ، فإن نحن أبعدنا كل ما يتعلق بالأدب غير الديني وحذفنا من مكتبات المدارس كل ما يعبر عن طبيعة الشر ، لوجدنا أن ما أبعدناه وحذفناه ينتظر ، حياً نابضاً على أبواب قاعات الدرس ، ومن أجل فائدة تلاميذنا .. فإن نحن قيدناهم بدراسة حياة القديسين ، أمعوا وقد اندفعوا نحو بابل ، (٦) .

أى شيء إذا يقال .. ونحن نفهم هذا .. أى شيء بمعنى أن التلاميذ لا يمكن أن يوضعوا وديعة لدى أى شخص ، لكن لا بد من جرعة كبيرة من الاستخفاف أو النفاق لكي ندهى بعدم وجود كتب أخلاقية وأخرى غير أخلاقية . لا بد من القول بأن القارئ هو الذى يجعل منها ما هو أخلاقى أو غير أخلاقى وفقاً لصورته هو . فما من شك أن لا أخلاقية

الفن ترجع أساسا إلى الطريقة التي يفهم بها الفن نفسه . على أنه من التناقض أن نؤكد كل شيء طاهر بالنسبة لمن كان طاهرا ، أو أن من غير الصحيح أن النظرة القذرة تستطيع أن تضع القذارة في أي شيء . فالأخلاقية الشخصية للهاوى عنصر له دخل كبير في الأثر الذي يتركه العمل الجمالي في الفرد ، والحال هنا في الفن هو بعينه الذي نجمده في الحياة ، حيث نرى عاهرة تثير مختلف أنواع الانطباعات ، فهي تثير هنا جاذبية إعجابية ، وهناك قذى واستياء الجائز أن تكون الأعمال الفنية النقية مصدر أحلام دنيئة . فأى شيء يمكن ألا يكون موضع نقد من تمثال أبولون البلندي ؟ فقد قال أحدهم : عندما أتأمل هذا التمثال أشعر بأنى في حالة طيبة . ويمكن مع هذا أن يذهب مريض بمرض جنسى ما ، وليدور حول ذلك التمثال ، وقد ملأت رأسه أفكار غريبة . وهكذا نجد أن الفن عرضة للدنس . على أنه ليس على الفنان أو على عمله في هذا مسئولية ما (٧) .

وما كان أحد منا نقيًا نقاء تاما ، ولذا فن المحال تجنب الحكمة دائما . ومع ذلك فإن من خصائص القلب النظيف ، أو حتى ببساطة تامة من خصائص العاطفية المنتظمة ألا تبحث عن الشر حيث لا يوجد ، ونحن نعلم على أى حال أن براءة النظر شيء يتضمنه التأمل الجمالى ، فإذا كان المتأمل فردا غير عالم بأمور الفن فهو يذهب مباشرة إلى ما يتمثل ، فى الواحة أو الرسم أو التمثال ، ولا يعرف أن هناك فرقا ، مثلا ، بين صورة امرأة عارية وامرأة خلعت ملابسها فعلا ، ويقدر قيمة الصورة بصفته هاويا لللذات الجنسية « والحريم » .. هذا « الحريم » الخاص الذى يملأ خياله . أما العارف بالفن ، فهو على العكس من ذلك يتمسك أساسا بخصائص الخطوط والألوان والأشكال . وكلما أخذته الذشوة حيالها

توقفت رغباته الجنسية ، ومعها كل الرغبات الأخرى ؛ لكن يحدث هذا لدرجة تدسيه جسد المرأة هذا ، إذ يجوز أن ينزلق إلى رؤيته كفنان ، شعاع غير نقي ، على أن رؤية الفنان هذه تتناسب تناسباً عكسياً مع الشعاع غير النقي ، بمعنى أنه كلما ازدادت قدراتى وثقافتى ورفعت من حساسيتى لإزاء آثار الفن ، ازدادت قدراتى على التخلص من موضوع اللوحة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ، وازدادت حصانة ، نتيجة لهذا ، ضد الضرر .

وللربط بين الفن والأخلاق ، فقد لا يكون من المفيد التحدث عن التطابق الميتافيزيقي بين الجمال والخير ، فهذا التطابق لا يرى بسهولة في العالم المرجح ، بل إننا نشعر به شعوراً لا أصل واضح له . ألا يقال إن هذا العمل طيب ، أو جميل ، على حد سواء ؟ ألا نقول أيضاً إن الرذيلة قبيحة ؟ لهذا فإن يكون من الممكن الفصل بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية ما دامت بينهما رابطة ، ولقد ذكرنا الآن أن التأمل يخلصنا من التفكير البذى . ولندكر أيضاً أنه يخلصنا كذلك من سوء الخلق والكبرياء والحسد والحقد وكل الخطايا الرئيسية ، لأن الكائن الذى يبهه الجمال كائن تطهر من رذائله . وأصبح محبوباً حينئذ ، وسنرى حالاً أن الإدراك الفنى يفترض وقوف المدرك موقفاً غير هادف . ماذا إذاً يمكن أن يكون أقرب من الأخلاق غير اللاهدفية ؟ صحيح أن هذه اللاهدفية لا توضح وجود كرم الأخلاق إلا من بعيد . ألا يمكن إذاً أن تكون ، على الأقل ، صورة أولى ، أو بتعبير أدق ، مرادفاً وشكلاً ملموساً في مجال ليس هو المجال الأخلاقي ، ولكنه يشير رمزاً إلى الناحية "الننية" ؟ بلى ... لأنه ، حين يتخلص الإنسان من مصلحيته الخاصة ولو لبضع ساعات ، وينسى مشاغله بتفاهتها ، فإنه يتطهر ، وبالتالي يصطبغ بصبغة الأخلاقية .

وهكذا تكون الأعمال الفنية التي يدين لها بهذا منطوية أساساً على عنصر أخلاقي خفي ، أكثر منه لا أخلاقي ، حتى ولو كانت هذه الأعمال لا أخلاقية بما تحويه ، ورغم ما يدعى به برونثير .

كتب باريس يقول : « إن هناك عنصراً أخلاقياً في الرعشة الناتجة عن الجمال ، ولكي تكون الأشياء مكتملة الجمال ، لابد وأن تكون منطوية على الخير ، (٨) ؛ فالأعمال الفنية خيرة بالمواطن والافكار التي تحملها إلينا دائماً ، وهي هكذا أيضاً وقبل كل شيء لأنها جميلة . ونحن لا نجعل الأثر الذي تمارسه علينا البيئة الاجتماعية وما يحيطنا من محيطات ملموسة ، على أن الأشياء الجامدة روحاً تجد طريقها إلى روحنا ، فننشئ من حولنا جواً يفرض علينا أوزانها الجوهرية ، ومن وجهة النظر هذه ، نقول إنه ليس من قبيل الهراء أن نفتتح أعيننا كل يوم على منظر عظيم أو قمم جبال تغطيها الثلوج أو آفاق البحار ، وليس من الأمور عديمة الفائدة أن نعيش وقد أحاطتنا مبان فاخرة وأثاثات قيمة ولوحات لسكبار أهل الفن . وبهذا يصبح كل عمل فني عظيم نداء يستخلص منا ما يشبهه ويحيطنا به ويضعنا على مر الزمن في وضع فتعاش من خلاله مع لوحة من روائع سيزان أو براك أو بيكاسو ، وكلهم ينتهي بهم الأمر بالانتصار عليك . إنني أفهم هنا أنه لا يكفي الادعاء بحب الفن ، وأن التربية الفنية لا تحل محل التربية الأخلاقية ، لكن كيف فنكر مع هذا أنه إذا كان هناك تقابل بين مختلف مجالات العظمة والانحطاط ، فكيف يستطيع هذا التقابل أن يعدنا لهذا ، أو بالأحرى أن يساعدنا على ذلك ؟ .

كرامة الخواص

إذا كانت الفكرة التي نناقشها فكرة لا قيمة لها إلا بالنقاش الذي يبررها ، فمن الضروري أن ننتقل إلى عرض البواعث الحقيقية لها . إذ لماذا — يقول برونتيير أيضا — يكون الفن غير أخلاقي من واقع تكوينه الداخلي ؟ لأن كل تعبير فني يضطر ، لكي يصل إلى النفس ، إلى أن يلجأ إلى الوساطة ، لا واسطة الخواص فحسب . . لاحظ هذا جيدا . . بل اللذة الحسية . فما من لوحة مصورة إلا وكانت قبل كل شيء مصدر لذة للعيون ، وما من موسيقى إلا وكانت بالضرورة ممتعة للأذن ، وما من شعر إلا وكان ملاطفة ، (٩) .

لكن بناء على هذا يصبح تقدم الفنون بمثابة الزيادة في نسبة الفساد . . فالخواص تزداد رقة أو بالأحرى تشحن وتصبح أشد دقة ومطالبة بما هو أكثر ، لأنها في حاجة إلى كمية أكبر من الإثارة لكي تتمتع بكمية أكبر من اللذة ، وهكذا نلاحظ أنه « منذ حوالي خمسين عاما تعلمت عيوننا كيف تتمتع بالألوان بدرجة أقوى من ذي قبل ، ، هذا ما يجوز إذا أن يكون « على الأقل أحد دواعي تقدم التصوير في مجال المنظر الطبيعي ، على أساس أن العامل الأكبر للمنظر الطبيعي هو الضوء أو اللون ، وهو اللذة الحسية المطلقة ، أو التي تكون أول الأمر مطلقة ، تلك التي يقدمها لنا ذلك المنظر الطبيعي . . هذا معناه أنه لا ينبغي أن نترك أنفسنا فريسة لسراب ما ، لأن كل هذا ، في الواقع لا يتعلق بالحساسية ، بل يتعلق بالحسية ، ولا أخاف في حاجة إلى الإلحاح في قول هذا ، (١٠) .

إن في هذا إلحاحا ولا شك . . وكفى بنا هولا وانكسرة وتعصبا للتصوير

«لذة العيون ، هذه هي جريمته ... هذا الرعب البشع إزاء كل «ملذة» وكل «ملاطفة» .. كما لو كانت لوحات الدنيا كلها شيطانية ، قد يؤدي بنا بطريق رد الفعل إلى امتداح الميل الجنسي .. لكن يحسن أن نكون جادين وأن نكتفي باقرار تلك الحقيقة ، وهي أن الأخلاق الطيبة تسمح بالقول بأن لذة الحواس ، مثلها مثل اللذة الروحية ، ليست رديئة في ذاتها ، ولو أن هناك من الملذات ما هو أرفع منها ، ويجب في أغلب الأحيان - هذا أمر مؤكد - أن نفضلها عليها . ومع ذلك فهي - أي اللذة الروحية - خير في مجالها ، وما دام الإنسان لا يصبح عبداً لها ويمكن البحث عنها والوصول إليها بصفتها هذه ، على أن قيمتها الأخلاقية تستند إلى العمل الذي يبعثها ، وإذا كان العمل في ذاته طيباً أو غير ميال ، فإن اللذة تصبح طيبة ومشروعة . أما إذا كان هذا العمل غير أخلاقي فإن اللذة تصبح غير أخلاقية ، وبالتالي غير مشروعة ، ومن هنا كان الخطأ بين المحسوس والحسي ، بين لذة الحواس ولذة الجنس ، على أن لذة الجنس لا توجد إلا بوجود اللذة الحسية الآتية من الإرادة وبصفتها هدفاً نحاول الوصول إليه على حساب للقانون الأخلاقي ، ويؤدي بنا إلى القيام بأعمال يجب قمعها ويحولنا عن أهداف أسمى من طبيعتنا ، ويعرض مصيرنا الروحي للخطر . لا شيء من هذا في التصوير حين يكون موضوع اللوحة غير رفيع ، إذ هل تعتبر خطيئة أن تحب الورد أو تستنشق عبيره أو تعجب بألوانه ؟ لماذا إذاً نقول إن هناك خطيئة أو استعداداً لارتكاب خطيئة حين نحب وروداً صورتها لوحات رينوار ، أو أزهاراً رسمها ماتيس ، أو عباد الشمس كما صورته فان جوخ ؟

هذا وتختلط الروحية الفاسدة بالنعصب لدى برونتيير ، ومن الجائز أن يكون قد ورثها عن فلسفة التحديدية ، وعرفها من خلال الأفلاطونية التي أوى تفسيرها ... فهو يميز بين الروح والمادة بصفتهما متعارضين قد تعارض

الخير والشر ، على أن الجسد ، وقدامتج بالمادة يكون قد أصبح سجيناً تظل الروح فيه أسيرة ، وعلى أن الحواس ، وقد قيدتها أعضاء جسدية في ممارستها لدورها ، تشارك في القضاء على كرامتها — أى كرامة الروح — لكننا نعترض على هذا التضارب التعصبي ، توجهنا تجربتنا في هذا ، فلا شك أن كون الإنسان مخلوقاً يتجسد فيه شيء له عيوبه ، لكن المادة ليست رديئة بهذه الدرجة ، ما دامت سنداً للروح ، وليس للجسد عيب ما ، ما دام هو الأداة لوجودنا في الدنيا وإزاء الآخرين . ولا ينبغي احتقار الحواس ما دامت ضرورية لتوجيه أعمالنا ، وما دامت هي التي تقدم لنا المعلومات وتنظمها . أما أنها تعرقل حياة الروح ، فهذا قول غير سليم ، لأن حياة الروح هذه لا يمكن أن توجد بدونها . وهل يفعل الحالم أكثر من استعادة الصور التي تلقاها عن الإدراك الحسى ، ثم ربطها بعضها ببعض ؟ وهل يستطيع المتصوف أن يعلم ما يحدث في نفسه إن لم يكن قادراً على تفسيره بلغة الحواس مستعيناً في هذا بالرؤية ، والأصوات الداخلية والذوق والمسمة الروحية ؟ أى خير يأتى لنا عن طريق أعضاء الحس وقد شذبت . . . ويا للنسكبة إن هي أصبحت عاجزة . يا لبؤس الأطفال الذين يولدون عمياناً . . . لأنهم محرومون من الاتصال بالأشياء وبالناس ، ويعيشون عيشة الحشرة قبل أن تنفقس من بيضتها ما لم تكن هناك كوة تضيء حياتهم المظلمة . إن حجارة القبور تضغط على نفوسهم ، وما هذا خطأ المادة ولا خطأ الجسد أو الحواس .

إننا ندين لحواسنا بكل شيء ، لأنها هي التي تكشف لنا عن الجمال ويكفي هذا السكى نولها عظمة روحية عليا . والواقع أن الإدراك الحسى وسيلة لحسب في اللذة الجمالية ، تعمل على تحريك أعماق الإنسان ، فالמושقي وهى لذة الأذن تحرك مشاعرنا بواسطة الأذن ، أو كما سبق أن قلنا ، تحرك قلب قلوبنا . والتصوير وهو ملاطفة العين هو — كما يقول ديلا كروا —

« قوة ساكنة تستولى على قدرات النفس كلها » (١١) . وعلى كل ، فـهناك لذة ملوثة لا علاقة لها إلا بالحواس ؟ . إن الإدراك ، حتى لدى الحيوانات يتطلب عادة تدخل الذاكرة ، فمن باب أولى ، لدى الإنسان ، حيث نجد أن الإدراك الجمالي يختلط اختلاطا عميقا بالفهم العقلي ، بشرط أن تفهم العلاقات بين الحس والإدراك العقلي ، ولذا فإن الفنون الجميلة لم تهم وتقدم بفضل الحواس المدربة عقليا ، وعلى وجه الخصوص ، بفضل حاستي السمع والبصيرة . أما الذوق والشم ، وهما الحاستان اللتان لم تفيدا بالإدراك العقلي بهذه الدرجة ، فإنهما لم تعطيا في الفن أى ثمرة تقريباً . إنى أوافق على أن لذة التذوق فن . . لكنه فن ثانوى . أما العطور فهى لا تعاون على إيجاد فن على الإطلاق ، فالسيمفونيات العطرية التى يعزفها شخصية ديسانت فى قصص هويسمانس لا تخرج من قصصه . وإذا كانت رائحة الأشياء تشغل المكان الذى نعرفه فى أشعار بودلير ، حيث يقول :

وكأرواح أخرى تسبح فى الموسيقى
روحى يا حبيبى تسبح فى عطرِكَ

فهذا لأن هذه الرائحة تثير فى الحال عنده صورا بصرية كثيرة :

وأنا أسير بفضل عطرِكَ نحو أجواء جذابة
وأرى ميناء مليئا بقلع وصوادر

هذا ولا ينبغي أن نغيب على بروتير أنه لم يفهم فن عصره ، فهناك آخرون كانت مهمتهم هذه ، ولم يفهموه أحسن منه . على أن تطور فن التصوير لم يؤكد على ما يظهر ما تنبأ به إلا جزئيا ، فالألوان وقد تحررت تدريجيا من الشكل الخارجى ، تستخدم بدرجة متزايدة ، منذ الانطباعية

إلى الوحشية ومن التعبيرية إلى بعض التجريديين . . . تستخدم من أجل قدرتها على إحداث صدمة . غير أن التسكينية كانت بمثابة عودة لتشدد قبله تجريديون آخرون . وهانحن أولاء اليوم نرى « مؤلفين » في الفن ، أصابهم الجنون لدرجة كبيرة ، بحيث إنهم إذا أضافوا إلى فنهم شيئا من الإدراك الحسى بعض الشيء لما أساء هذا إلى فنهم ، هكذا نرى . لكن هل كان هؤلاء من أنصار الأخلاق ؟ إنى أشك في هذا . وصحيح أن للون تأثيرا سيكولوجيا لا ينكر ، لدرجة أن البعض قد فكر في استخدامه في العلاج النفسى ، على أساس أن الأحمر منشط ، والأزرق مريح والأخضر مهدى . . . لكن هذا التأثير يظل في مرحلة ما قبل الأخلاقية . فهو يستطيع تبعا لاستعدادات الشخص أن يوحى بأفكار واندفاعات متباينة تماما . فالرمادى في ذاته إذا ليس بأكثر طهرا من الأصفر ، والبنفسجى ليس بأقل خشوعا من البرتقالى ، واللمسة اللونية المحايدة ليست بأشد طمأننة من لمسة ساطعة . . . اللهم إلا إذا لم يكن اللونان الذهبى والقرمزى في غروب الشمس لونين أرادهما إله التعصية للألوان لينغضب علينا (؟) . فيما عدا هذا الفرض لا يجب على هواة التصوير والموسيقى أن يقلقوا إذا ما أصبحت حواسهم تطالب بدقة أكثر وبتشدد أكبر ، وإذا ما طالبوا بالمزيد من اللاتوافق و « النشاز » الذى كان من الممكن تماما أن يكون كصدمة شديدة لأجدادهم . فإنهم كانوا في حاجة لمزيد من الإثارة لكي يشعروا بنفس كمية اللذة التى كانوا يشعرون بها من قبل فهم على حق ، ولن يكون من العادل مقارنتهم ضمنا بمدمنى المخدرات الذين يزيدون من الكمية التى يتعاطونها للحصول على نفس الأثر .

على أن المنحدر الذى يقع بين الملبوس والمحسوس أو الجنسى ، منحدر قد تنزلق فيه قدما من يسير فيه ، ويتعين على كل فرد هنا أن يحدد لحسابه هو الحدود التى ترسم بينهما والحرية التى ترسم بها وحول هذه النقطة

أترك الحديث لعالم لا هوتي كاثوليكي : « هناك في جميع طبقات الفن أعمال صحيحة تحمل جمالا حقا ، لكنها في نفس الوقت تثير ثملا جنسيا ، ولا يعني هذا أنها دنسة ، لأنها على أية حال لا تبعث فينا تلك الاستقلالية الذاتية التي تتصف بها الجنسية ذات اللذة القبيحة ، دون أن نصفها بأنها طاهرة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وتشوب هذه الأعمال جاذبية خطيرة من الناحية الجنسية ، لأنها تستطيع أن تمارس إغراء شديدا ، فإذا وجد الرجل النقي الطاهر إزاء أعمال من هذا النوع ، كان عليه أن يتخذ هذا الموقف أو ذاك ، تبعا لأنه يريد مناهضة الإغراء أو البقاء في حالة من البرود إزاء الناحية الجنسية ، أو أكثر من هذا ، تبعا لأنه قد فتح نفسه أو لم يفتحها في مجال الفن . فهو إما ألا يرى في هذا إلا جمالا فنيا ، دون أن يحركه شيء آخر ، وحتى إذا بقي بعيدا لدرجة ما من هذه الأعمال ولم ينطلق كلية ودون ميزان ، وإما أن يشعر وهو أمامها بشهيق اللذة الجنسية حارا ، كخطر يهدده ، وفي هذه اللحظة طبعا يعمل قدر الإمكان على تجنب الاتصال بمثل هذه الأعمال ما دام ماتحويه من نواح فنية يختلط بالإغراء الجنسي .

« والحالة المضادة لهذه التي تحدثنا عنها هي تلك التي تضم أعمالا فنية تحمل في طياتها العظمة إلى أقصاها ، وتدفع بالجمال إلى أرفع درجاته . . . هذه الأعمال التي تلمس نورا سماويا على هذه الدنيا وتلوح كما لو كانت قد بدأت تفتح لنا أبواب الجنة . هذا الجمال يوجد في أقصى المكان المضاد للتفاهة وعدم النقاء ، وهو ليس بنقي في ذاته ، بل هو ، بالإضافة إلى هذا باعث للنقاء . . . وما أن يحدثنا عمل فني بهذه اللغة ، حتى تخفى جميع أخطار الإغراء الذي قد يوحى لنا بها ، مثلا جسد بلا ملابس . وهذا الجمال يبعث أيضا الشلل في صوت حوريات اللذة ، اللاتي قد يرفعن أصواتهن نابعة من عنصر مادي بحت . إن مثل هذه الأعمال الفنية ، يمكن أن تكون

غير ضارة بالنسبة لإنسان يتمتع بقليل من الروح الفنية . لسكننا في هذا المجال نصطدم أحيانا كثيرة بتحفظ مؤسف ، أى بنوع من أحكام نقدية تستند إلى قواعد كافية على الإطلاق ، فلا يلاحظ أصحاب هذه الأحكام أن هناك « فنا مستعارا » ، عاريا عن الطهر تماما رغم أنه لا يبين في مادته أية علاقة باللهائرة الجنسية ، في الوقت الذى توصف فيه أعمال فنية بذيئة بأنها مشوبة بجمال رفيع ، بحجة أنها نهم شخصية عارية — كما يحدث في الفنون التشكيلية ، أو بحجة أنها تشير خفية إلى مجال اللذة بشكل أو بآخر . إن هذا النوع من النقد لا يستحق أبداً أن يوصف بأنه كاثوليكي وهو نوع لا يمكن التوفيق بينه وبين الاتساع والعظمة والحقيقة التقليدية التى تتصف بها الكنيسة المقدسة (١٢) .

تطهير الانفعالات

سواء أكانت لذة الحواس منصبية أم غير منصبية على التلذذ الشهوى فإنها تلبث عن الرؤية والاستماع المباشرين ، حين ننظر إلى لوحة أو إلى تمثال . أو حين نستمع إلى مقطوعة موسيقية ، ويتذوقها الخيال بطريق غير مباشر حين نقرأ قصة أو قصيدة شعرية . ومع هذا فالأدب يدير جانبه نحو مأخذ آخر . فهو سواء أكان مسرحية هزلية أم مأساة ، قصة أم رثاء أو ملحمة ، يتخذ من مشاعر الإنسان الطبيعي وغازه وعواطفه مادة له . فى أى مستنقع إذا ينوى هذا الأدب أن يغرقنا ؟ الواقع أن الطبيعة البشرية غير طيبة ... وبرونتيير يؤكد هذا دون مواربة فيقول : إن الطبيعة البشرية لا أخلاقية ، ولا أخلاقية أساسا ، وأستطيع أن أقول لا أخلاقية لدرجة أن أى أخلاقية ليست بوجه ما ، وفى أصلها الأول بوجه خاص ، إلا رد فعل ضد الدروس أو النصائح التى تقدمها لنا الطبيعة ، (١٣) .

ينتج عن هذا أنه كلما كان العمل الأدبي مطبقا لحقيقة الطبيعة البشرية

ساعد على إيجاد اللاأخلاقية ، وينتج أيضا أننا نخضع أنفسنا حين نبالغ في الدور الذي تلعبه المادة في إيجاد الجمال . لكن ما علينا إلا أن نذهب إلى الأعماق ، إلى الجوهر ، وسنرى أن كثيراً من الأعمال الأدبية التي تبدو طيبة تضم قصصاً قبيحة في نظر علم الجمال ، فإن نحن جردنا مسرحيتي رودجون لكورنى وباجازيه لراسين من الشعر الذي يصورهما ، وأبقينا على جوهر القصة نفسها ، فماذا يبقى ؟ لاشيء غير حكاية امرأتين ظلتا في مكاهما من تاريخ الجريمة والوقاحة ... ولعلنا نعرف بهذا الصدد أن جرأة راسين في اختيار موضوعاته ، وفي حرية المشاهد النفسية وفي تفاصيل أسلوبه قد أصبحت تعادل أو حتى تتعدى ، كل ما تصوره الرومانتيكية والطبيعية من جرأة فيما بعد (١٤) .

إن العداء الذي يبديه برونتير لحركة « الطبيعية » في الأدب ، يرتبط جزئياً بميله نحو التعصبة التشيعية . فإذا كانت طبيعتنا ، كما يقول في النص المذكور آنفاً ، لا أخلاقية أساساً ، فمن أين تأتي الأخلاقية ؟ وإذا لم تقدم لنا طبيعتنا غير النصائح الرديئة ، فمن أين نأخذ فكرة رد الفعل ضدنا وقوة مقاومتها ؟ وهل يمكن أن يكون للأخلاقية سبب خارج عنها ، أو أن تكون كشافاً إلهياً أو مجموعة تمثيلات جماعية تشرب بها المجتمع ؟ وكيف تستطيع الأخلاقية أن تصدر لنا أوامر نطيعها ؟ وكيف توظف هذه الأوامر في نفوسنا صدى ما ؟ وكيف تمارس علينا جاذبية ما ؟ نعم . . إن الإنسان أحياناً ما يكون حيواناً وحشياً . . لكنه مع هذا غير فاسد تماماً ، وإن كانت غرائز اللذة والقوة تستميله نحو الشر ، فهو قادر أيضاً على أن يذهب نحو الخير بفضل الحكمة وكرم الخلق . وهو وإن كان قادراً على ممارسة الرذائل ، فهو قادر كذلك على إخراج ثمار عظيمة من الحكمة والبطولة والقدسية . ألا يعلمنا مذهب الأخلاق أن من الضروري ، لكي نمارس واجباتنا ، أن نقاوم طبيعتنا وتبعها في وقت واحد ؟ إن الفن الذي يعكس الطبيعة

البشرية في هذه الحال الذي نتحدث عنه ، لا يمكن إلا أن يكون واضحاً .

والمشكلة على أية حال ليست ، في هذه النقطة الآن . . . فصحيح أننا إذا « جردنا » مسرحيتي رودوجون لسكورني وباجازيه لراسين « من هيبة الشعر فيهما » كما فعلنا آنفاً ، لما بقى فيهما إلا القليل من الوضوح . وبتعبير آخر ، إن نحن خفضنا المسرحيتين بحيث لم يبق فيهما إلا القصة الأصلية لما أصبحنا مسرحيتين اسمهما : رودوجون — وباجازيه . . . أى لما أصبحنا أعمالاً فنية ، ولتعين علينا إلغاؤهما بصورتها الخفيفة إن نحن نزعنا عنهما الشعر الذي « يعصور » الموضوع كما يعرف برونثير . ذلك أن عملية التصوير الشكلي ليست بمثابة زينة أو زخرفة ثانوية إضافية ، بل هي التي تلبس الموضوع لباسه ، وترفع عنه وحشته . وأندروماك كذلك ، لا يمكن إلا أن تكون حكاية حب عادية ، كذلك التي تحكمها لنا الصحافة ، إن نحن نزعنا عنها « هيبة الشعر » . من منا إذا يستطيع أن يتلقى من اندروماك نفس الشعور الذي يتلقاه حين يقرأ خبراً أيا كان في صحيفة ما؟ إن المخاطرة الغامضة ، حكاية الحب والدماء والجنون ، حكاية تفقد وزنها المرعب اللاأخلاقي ، وتنحسر أو تخف ... ولا يمكن في حالتها هذه أن تدركها إلا من خلال ستار أو كحلٍ تراه حين تقرأ المسرحية كما كتبها صاحبها . فليس من المهم إذن أن تقوم شخصية فيدر بوصف قلقها بدقة تكاد تكون « اكلينيكية » ، وأنا لا أفكر هنا في اللحظة التي تنفس فيها عن شكواها المبلودية ، اللهم إلا إذا وضعت الممثلة كما رأى البعض على خشبة المسرح ، المعنى الدقيق للألفاظ موضع الاهتمام الشديد ، وأفسدت بهذا الناحية الأخلاقية والشعرية في نفس الوقت . . . بل المهم كما رأينا تلك « الشخصية الشعرية » التي تشوب قلق فيدر .

إن الفن ، والشعر بوجه خاص — يمارس على المشاعر أثراً ، يعتبر

ظاهرة معترفاً بها منذ زمن طويل ، ويسمى هذا الآن ، منذ أرسطو ، تنقية ، أو تطهيراً من العواطف الجارفة : « كاتارزيس » ، (١٥) . . غير أن الفيلسوف (أرسطو) لم يقدم لنا شرحاً لهذا التعبير الغريب . . اللهم إلا إذا كان قد فقد جزء من « فن الشعر » ، الذى كتبته . وهكذا ترك أرسطو المجال حراً للمفسرين . ولقد فهم بعض هؤلاء المفسرين أن مسرحية المأساة تخلصنا من عواطفنا الجارفة بطريق الرعب والشفقة اللذين توحى بهما المسرحية ، أساس أن أرسطو يتحدث فى هذا المكان من مؤلفه ، عن مسرحية المأساة باعتبار أن أسسها السيكولوجية هى الرعب والشفقة . هكذا يفهم كورنى قصيدة المأساة . ان نحن رجعنا إلى أنفسنا ، الأمر الذى تدفعنا إليه القصيدة فعلاً ، فإننا نسير ، وهو يدعونا لهذا ، نحو « تطهير نفوسنا من العاطفة الجارفة ، والتخفيف منها وتعديلها ، بل ونزعها كاية . . . تلك العاطفة التى تغرق الأشخاص الذين رثى لحلمهم فى النعاسة كما نراهم ، (١٦) ويذكر راسين أيضاً فى حديثه عن مسرحيته : فيدر ، إن « العواطف الجارفة لا توجد أمام الأعين إلا لى تبين القلقة التى تسببها هى » . . . وهذا هو نفس التفسير الذى نجده عند مدام دي ستال حيث تقول : « إن كثيراً من الناس يعبرون الوجود دون أن يفتنبوا لوجود العواطف وقوتها ، ودون أن يعلموا غالباً أن المسرح يكتشف الإنسان للإنسان ويوحى له بالرعب المقدس الذى يأتى من عواطف الروح » ، (١٧) .

والحقيقة الحقة أن هذه الفكرة ليست من صنع أرسطو . وإذا كان « فن الشعر » الذى كتبته يضعنا حقاً فى موضع الشك هنا ، فإن هناك فى « فن الشعر » نفسه نصاً يتحدث فيه عن « كاتارزيس » الموسيقى ، ويلوح أنه يضم مفتاح هذا اللغز . يتحدث المؤلف فى هذا النص عن الأغاني ويرر منها تلك التى تتعلق بالتعليم وليست أخلاقية بالمعنى الدقيق . وهو يقصد بالذات إلى أغاني « العمل » وأغاني « الحماسة » ، تلك التى تمارس على النفس أثراً بحيث

لا تهيج — أى النفس — إلا لكي تهدأ في النهاية ، كما لو كانت قد وجدت « دواء » . . . ودعوة إلى النقاء . على أن الأثر الذي يتحدث عنه أرسطو هنا يمتد وينطبق أيضا على أولئك الذين يقعون فريسة ، لا للحماسة بل للخوف والشفقة وامراض أخرى . . . وكلهم يشعرون بما أسماه « الدعوة إلى النقاء » وعزاء مصحوباً بلذة . ومسرحية المأساة — مثلها مثل الموسيقى هنا — قد تستطيع إذاً أن تغنينا عن « سعادة دون خسارة » ، فنحن في حاجة جميعاً ، قليلة أو كثيرة ، لتحريك لعواطفنا ، وقد يسمح الشعر لنا بالتمتع بهذه العواطف المحركة دون خطر . كما أن التسلية تمارس باعتبارها دواء . وبالاختصار ، فكما أن الطب ينقى الأجساد بتخليصها من « أهوائها الضارة » ، فإن الموسيقى ومسرحية المأساة والشعر تنقى كلها الروح عن طريق إخلاصها من الفاضل الموجود بها ، ومن الألم ومن أضرار العواطف الجارفة ، (١٨) .

ولقد سبق أن أشار أفلاطون في « الجمهورية » (١٩) إلى أن مسرحية المأساة تشبع فهمنا العاطفي . غير أن العواطف المحركة التي نشعر بها حين نحضر مسرحية يجرى تمثيلها ، أو كذلك حين نقرأ الشعر ، عبارة في نظره عن نقاط ضعف لأنها تبعث الفلق في النفس وتحجب العقل . أما أرسطو فهو يقدر بالآخرى الأثر الطيب الذي يصحبها ، فقد كان أبوه طبيباً مولعاً بالعلوم الطبيعية ، ولذا نجده يمثل الأشياء لنفسه كما يمثلها الطبيب ، ويستخدم التعبير الطبي للإشارة إليها . ولذا يجد أن وجهة نظره في هذا الشأن ليست بعيدة جداً عن تلك التي يأخذها الأطباء المحدثون والمطوبون النفسيون ، وهم يقولون إن الغرائز العدوانية والغرائز الجنسية تطالب بحقها على أى حال لأنها لا تستطيع أن تمنح نفسها الحياة في الحقيقة الواقعة ، ولذا فهي قد تحصل في مجال الفن على ترصية بريئة مثالية . وبهذا تصبح المسرحيات المزلية والمأساة ، وأدب القصة بمثابة اشتقاق ، وصمام أمن ، فنحن نذهب

إلى المسرح أو نقرأ القصص لكي نرتكب في الخيال وعن طريق أشخاص «وسطاء» الأعمال التي تمنع نفوسنا من ارتكابها، ومثلنا في هذا مثل المؤلفين الذين يفعلون في مؤلفاتهم ما ليس طبعوا عمله في الحياة . وحيث إننا نكون قد أكلنا بهذه الصورة الفاكهة المحرمة ، فإنه لن تكون لدينا الرغبة في أكلها واقعا ، ومن هنا نكون قد طهرنا عواطفنا الجارفة ، والفن إجمالا يكون بهذا بمثابة ظاهرة تحويل السكت إلى السمو ، وبطريق التشابه الساحرى .

والمذهب الجمالى الذى يتحدث عنه آلان مذهب يكاد يكون طبيبا ولو أنه يختلف عن مذهب «الكاتارزيس» . وهو يرتبط بالنظرية التى طالما حدثنا عنها بشأن الطبيعة الفسيولوجية «للافعالات» ، والعواطف الجارفة ، بمعنى أن القلاقل النفسية ترجع أصلا إلى قلاقل جسمية كالإثارة العصبية وانبضاض المجارى الدموية ، و«العواصف العضلية» ، ويكون دور الفن ، كدور أدب اللياقة والألعاب الرياضية تهدئة النفس بطريق تهدئة الجسد عن طريق النظام . ومن هنا يتصف «الهدوء وحكم الذات هدوءاً في الأعمال العسيرة والحظيرة التى يمارسها في الحياة بشيء من الجمال . ولنلاحظ أن اللغة الساذجة تقول دائما : إن الشجاعة جميلة قبل أن نقول إنها طيبة .

وعلى عكس هذا لا يمكن أن تكون «العواطف الجارفة» جميلة، ويكون الخنوع قبيحا والغضب قبيحا والقلق قبيحا . وما من شك في أن الجبن عبارة عن الخوف من أن يكون الجبان قبيحا . «فالجن يخفف إذن من وطأة هذه العواطف الجارفة ، ويبقى عليها لنفس السبب وفي نفس الوقت جمالا . على أن «علاقات الحب تسر الناظر إليها بشرط أن تكون العواطف الجارفة وتخفف منها حين توقظها» ذلك أن الذى يحكم على هذا في نهاية

الامر هو العاطفة الجارفة التي يجب قهرها . . . وأن من الضروري تهدئة الحب بعد الرقص ، والغضب بعد مباراة المبارزة ، والخوف بعد مباراة سباق الخيل، وما هذا إلا الحقيقة التي تؤكد أن الفن لا يمر إطلاقاً عن العواطف الجارفة ، بل هو معبر عن العواطف الممزومة ، وهو يطهرنا منها لأنه يقهرها . وفي إطار هذه الحقيقة ، لا يمكن أن ندهش من أن يكون الجمال بمثابة ملك الأخلاق، (٢٠) .

« بهذا يعمل أى فن على تنظيم جسم الإنسان تبعاً للحكمة ، ، — وبعضها كفن الحركة أو الفنون الحركية تفعل هذا بطريق مباشر بالحركات التي تطبعها على الجسد ، وهذا هو الشأن في الحفلات الاستعراضية، سواء أكانت دينية أم غير دينية ، تلك التي نجد لها لدى جميع الشعوب . ولقد كان هدف أقدم الفنون استعادة الغضب وتنظيمه ، أولاً وسط الجماهير ، وأثره هو ، معالجة الارتجال غير المنتظم ، الذي تتميز به العواطف الجارفة ، على أن القوة البشرية نفسها ، هي التي تظهر في هذا التطور منظمة منطقية» (٢١) هذه هي الحال أيضاً بالنسبة إلى الرقص ، «وتتضمن هذه الحال إخضاع حركات معينة لقاعدة معينة (٢٢) ، وهكذا يمكن القول إن كل رقص رفيع بقدر ما هو رقص ، وإذا ظهر أحياناً غير لائق في نظر من كان غريباً عنه فعليه أن يستنتج أنه يبيع الكثير ، (٢٣) والفصاحة تربط بين الفن وضبط النفس بدرجة لا تقل عن هذا ، «فالخطيب غالباً ما يعبر عن عواطف جارفة حقيقية ، لكنه يسيطر عليها دائماً وينسحب منها إن صح القول ، لينصرف بالتالي إلى انفعال منظم موزون، يجب أن يسمى الشاعرية» (٢٤) . مع هذا ، فإن «أحسن مثل هو الذي تعطيه الموسيقى ، أو قصد الأغنية ، فالإنسان هذا يكون فريسة للخيال ، أى للانفعال والعاطفة الجارفة ، فيتن ويصيح ويزأر تبعاً للأحوال ، وبحيث لا يكاد يكون ما ينطق به من قبيل اللغة ولا التغنى والنغم الموسيقى صيحة محكمة . . صيحة تقلد نفسها بنفسها وتصغى

إلى نفسها وتستمر بنفسها ، وكل دوار أو قفزة مفاجئة أو اختناقية للذات بالذات تحول النغم إلى الضوضاء . فالموسيقى أصلاً تترجم نظاماً من نظم جسم الإنسان إذاً ، وهى بالضبط تنقية أو تطهير من جميع العواطف الجارفة ، (٢٥) .

والفنون التى لا يكون فيها الفرد ممثلاً ، بل يكون مستمعاً أو ناظراً تهدف إلى نتائج مماثلة لهذه بوسائل مماثلة أيضاً ، وتقدم «أشياء مركبة تؤثر فى الحواس كموسيقى وتصوير زخارف ومبان ، (٢٦) .

ونفس الشئ ينطبق على فن النحت ، لأن «نظامه القوى يحدد وضع الناظر تبعاً له ولحكيمته دون أى كلام» ، (٢٧) .

أما الشعر فهو «يعبر فى اللغة الشائعة عن عواطفنا الجارفة نفسها فى حين ينظمها فى نفس الوقت ، وهكذا تصبح عواطفنا الجارفة شيئاً ومنظراً بفضل الشعر ، حيث نقرب من فقدان الأمل والغضب والحب الذى يفقد الإنسان وعيه ، ونميل إلى أعلى ، ولكننا لا نسقط . وحيث إن آلامنا تظل على مسافة بعيدة ، وكألو كانت غريبة عنا فإننا لا نستبدلها بنوع من الجلالة كما فعل جوييتز على قمة إيدا» (٢٨) .

وأما فن البناء فهو «يمارس على الجسم البشرى أثراً قوياً وسيطرة ، بطريق الكتلة والطرق والالتواءات المفروضة عليه ، وبدقة أكثر يمارس أثره هذا بطريق صدى الصوت الذى يضخم وقع أقدامنا وكلامنا ، وكذا بوجه خاص ، بطريق تغيرات المناظر التى تكشف لنا عن أقل حركاتنا . وهذه الحركات ، تصور لى عالماً حملت نفسى به ونظاماً أطبقه على نفسى لكيلا أصبح أو أبعث ضجيجاً ، ففن البناء إذا يدعونا إلى الحركة وإلى الهدوء ، الحركة المنتظمة والهدوء المنتظم ، (٢٩) .

هذه الوسائل التي ترمى إلى فهم « الدعوة إلى النقاء » هامة ودقيقة وخصبة بتطبيقاتها المتعددة ، ولكنها تغفل الأساس الجوهرى ؛ فهى إذ تبحث فى الآثار التى تتركها الأعمال الفنية ، نجدها لا تدخل القيمة الفنية فى الاعتبار . فإن كانت الأشياء الجميلة تنصف بأنها منقية ، فنحن لا نرى أنها كذلك لأنها جميلة . . . إذ يمكننا أن نعترض على مقاله أرسطو فنقول إنه إذا كان الأمر فحسب احتياجاً عاطفياً حياً ودوافع جارفة رقيقة أو شديدة فإن من السهل على قصة صحفية أو مسرحية تمثل على قارعة الطريق أو فيلم بدراهم قليلة أن يفعل ذلك كما تفعل « الأينادة » أو « روميو وجوليت » ، « والماسكة الميتة » . . بل وأحسن مما تفعل هذه . وإذا لم يكن للفن هدف — هكذا زد على آلان — إلا ضمان سيطرة الإرادة على الآلة الجسدية ، فما قيمة « فلورا » ، لتيسيان ، أو « الفضول » ، لفيفالدى ، أو « الكنيسة المقدسة » ؟ قد يكفى لسكى تسيطر على عواطفك الجارفة أن تفسر الخشب أو تحرق حديقتك كما ينصحنا آلان ، وبقصد أن تشغل جسمك بعمل منتظم منظم يجمع فيك ثورة الأعصاب ويخفف من توتر عضلاتك . . . ولذا نجد أن آلان يأخذ لنفسه راحة فى نظريته حين يتحدث عن فنون الحركة كركوب الخيل والمبارزة الرياضية والرقص ، وكلها أقرب لمجال الرياضة . والنظرية تنطبق بأقل سهولة على فنون المنظر الخالصة ، أو فنون الاستماع الخالصة ، وهى التى تترك الجسم دون نشاط . أليست هذه الفنون بأقل قدرة فى إيجاد اللذة التى تتولد من « توافق الآلية والإرادة » ، وحيث زى نموذج كل العواطف الجمالية تاماً كاملاً (٣٠) ؟

ومع كل فعواطفنا ليست فاسدة دائماً ، فإلى جانب الحب الجنونى نجد الحب العاقل ، ويمكن أن يكون الخوف شيئاً آخر غير الجنون الدموى ، كما تكون الشفقة شيئاً غير انقلاب الأمعاء . إننا نجد هنا توافقاً تاماً بين « العملية والإرادة » ، والفن هو الذى ينقينا من هذه العواطف الباعثة

للسلام والأمان ، تلك التي يقرها رجل الأخلاق ، كما ينقينا من أخطرها .
وعندما أقرأ سوفوكل قراءة شاعرية ، أفلت من كل خوف ، ومن كل
شفقة ، ومن كل حب ، لأن « حساسية الخيال » قد حلت محل « حساسية
القلب » . وبتعبير آخر — كما يرى بريسون ، نجد أن النشاط الشعري يهاجم
المشاعر الجارفة مهما تكن ، وللعاطفة الجارفة بصفة جارفة وللمجرد أنه —
أى هذا النشاط يمارس عمله . فالآلم الذي يخلصنا منه « السكاتارزيس » لم يعد
هكذا أخلاقيا ، بل إنه سيكولوجي لحسب . والعاطفة الجارفة مزاج مختل
لأنها ترمى بطبيعتها إلى عرقلة نشاط الروح العميقة بصفها بؤرة كل نشاط
شاعري . أما من وجهة النظر الجمالية . فيلاحظ أن العنصر المرضى في
العاطفة الجارفة لا ينحصر في هذا الخلل الخاص أو ذاك ، بل إنه هو العاطفة
نفسها ، وفي هذا عجز ميتافيزيقي إن صح التعبير ، عجز لا يمكن أن تكون
طاعة الشاعر طاعة عمياء لقوانين الأخلاق عاملا من شأنه أن يغير شيئا (٣١) ،
فاللذة الجمالية إذا ليست بالضرورة تلك السعادة التي يشعر بها الفارس حين
يسيطر على حصانه ، بل هي قبل كل شيء لذة الخلاص التي يختص الفن
بمنحنا إليها . . . خلاص ينقي ، أو تنقية تخلص . على أن الأمر قد يكون
هو بعينه خاصا بالتنقية وبالانبهار ، وقد يكون من الضروري أن نلجأ
إلى الصوفية بدلا من الطب لنعطى فكرة عن الشيء الذي أسميناه
توقف نشاط « الانيموس » (العقل) لصالح . . . « الانيميا » (الروح)
ما دام هناك تشابه بين هذا وبين ما يسميه المتصوفون الانتقال من التفكير
إلى التأمل .

وبالاختصار تصبح « السكاتارزيس » هي التجربة الفنية نفسها ، لأن
القوة التي يمتلكها الفن ويهزنا بها هي التي تقيس قدرته « السكاتارزية » ،
بالضبط . وينتج عن ذلك أن عملا تنعدم فيه حقا الناحية الأخلاقية لا يمكن
أن يكون عملا فنيا بالمعنى الصحيح ، وأن عملا يكون فنيا لا يمكن أن يكون

حقاً أخلاقياً، فالإباحة في الموضوع أو في التفاصيل تخنق ويلتهمها الإشعاع الجمالي كما تلتهم النار شيئاً ما . ويحدث هكذا أن موضوعاً لا أخلاقياً يفقد كل ضرره أو جزءاً منه . فهذه قصة أوديب الملك في ذاتها مشكوك في أخلاقيتها . . . ومع ذلك فكم هي عظيمة على المسرح . . . ومن منا يمكن أن يعضيق ذرعاً بمشاهدتها ؟ ذلك أن ما يقبل المعارضة من حيث الأخلاقية عنصر يمتصه بريق الفن « ونحن نعلم أن بوسويه نفسه قد استثنى من كراهيته المعمودة للفن المسرحي ، مؤلفي المسرح اللاتين ، ونعلم أنه « في الوقت الذي كان يهيمن فيه على تعليم ولي العهد ، كان يعلمه مسرحيات تيرانس الهزلية ، وكان يعرف كيف يقرأ وكيف يستخلص جيداً الحرية الموجودة في النص . ولا شك أنه كان يرى - على حق - أن فن الشعر هو الذي يجعل من هذه الحرية - شيئاً لا يضر في شيء » (٣٢) . لكن كلما كان الموضوع مسيئاً للأخلاق فإنه يحتاج إلى فنية أكبر للاستخرج منه عملاً سليماً . بذلك لا يمكن أن يكون كل شيء قابلاً للتنقية بالفن . فقصة قبيحة للغاية ، أو رسم إباحي لأقصى الحدود يمكن أن يلفت انتباهنا بقوة ، لكنه لا يستولى إلا على « نشاطنا السطحي » كما يفعل فينا درس تعليمي ثقيل ، يمنع ظهور « نشاطنا الشعري » ، آلياً من القيام بوظيفته .

ويلتج عن نفس هذه المبادئ أنه كلما اقترب فن من الحقيقة ، كان أقل « كاتارزية » ، فصورة فوتوغرافية لامرأة عارية أقل طهراً من صورة صورها فنان بألوانه لنفس المرأة ، وصورة فوتوغرافية بألوان أقل صعوبة من حيث تقدير قيمتها من صورة فوتوغرافية أيضاً لنفس المنظر لكنها بالأسود والأبيض . هكذا تكون الواقعية ، وهي أقل أشكال الفن فنية ، هي التي تدخل في مجال الخلاف والاحتكاك بالأخلاق ، وخاصة حين لا يكون الجمهور قد أعد لذلك . فلوحة « أولمبيا » لماثيه مثلاً لوحة أثار غضب الناس ، ومع ذلك فهي ليست أقل إباحية من النساء اللاتي صورهن

لوتيسيان في عصر النهضة ، لكنها — أى لوحة « أوليمبيا » لم تعد تستجيب إلى القوانين السائدة منذ عصر النهضة ، كما أنها تحطم بالوانها الروح التقليدية الأكاديمية . ولذا فقد تعذر على الناظرين إليها ، حين بقيت فيهم الحيرة ، أن يدركوا الأثر الفنى فيها ، لاهتمامهم بمادية الموضوع ، وهو موضوع في نظرهم ذو واقعية مذهلة إن أنت نظرت إليه على أنه « غير مصور فنيا » ، وعلى العكس ، فكلما كان الفن بطبيعته قادراً على نقل الواقع فإنه يتلخص من خطر اللا أخلاقية . هكذا الموسيقى ، فهي لا تستطيع أن تهبط إلى الواقعية الطبيعية التي تهدد دائماً فنون التصوير والنحت والأدب بالاختفاء ، وإن هي فعلت ذلك لهابطت إلى العدم . لكنها إذا انضمت إلى فن آخر أكثر واقعية ، فإنها تستطيع ممارسة التسامي وترتفع إلى السمو الذي لم يستطع هذا الفن الآخر أن يصل إليه ومثال ذلك ما فعله ديوبسي ، فقد استعار هذا الموسيقي مقطوعة سان سباستيان من أنوزيو وصورها بأن أضفى عليها من روح أسطورة متريدات (٣٣) . كذا نجد أن الفنون التصويرية ، قديمها وحديثها ، وتلك التي تستخدم قدراً أكبر من التجريد تتعرض للأخلاقية بنسبة أقل من تلك التي تسيطر عليها روح تقليد الطبيعة . ولقد كان فن النحت اليوناني في الحقبة القديمة منه ، وفي عصره الذهبي الكلاسيكي أنقى من نظيره في الحقبة الهيلينستية .

واجبات الفنان

لقد دافعنا عن حق الفنان وقلنا إنه غير مذنب . . . فعلنا هذا في القضية التي أقامتها رجال الأخلاق ضده . لكن هل يعنى هذا أنه ليس على الفنانين في نظرنا واجب ومسئولية إزاء الجماهير ؟ طبعاً لا . . . لكن هل يصدر لنا بروتينير هنا أمراً بأن نعود إلى النظام ونعدل من سلوكنا ، ما دامت اللا أخلاقية في نظره « مندمجة في مبدأ الفن نفسه » كما قال ؟ نعتقد أننا إذا

تركنا حبله على عاتقه ، لأخطأنا خطأ هداما في حق العادات الطيبة ذاتها .
 فنظرا إلى أنه مضطر إلى ألا يتوجه إلى النفس إلا عن طريق لذة الحواس ،
 فإنه يجب أن يفرض الفن تحذيرا حكيميا تكون أول بنوده ألا يبحث عن
 موضوعه في ذاته ، ، فموضوع الفن أو هدفه موجود خارجه وفيما وراه ،
 وإذا لم يكن هذا الموضوع أخلاقيا تماما ، فهو اجتماعي ، وما هذا إلا نفس
 الشيء ، هكذا تكون للفن وظيفة اجتماعية ، وتكون الأخلاقية
 فيه هي الضمير الذي يعمل بناء عليه ليثبت أنه قد قام بوظيفته هذه خير
 قيام ، (٣٤) .

كان لابد أن يصل برونتير إلى هذه النتيجة بناء على منطق نظريته ،
 فهو يميني لأنه وريث بوفالد وجوزيف دي ميتر ، لكنه النحوق باليسار
 المتطرف وبالمذاهب الفنية التي كانت سارية في نظم الحكم الدكتاتورية :
 فالفن عنده خادم أمين الأخلاق ، والأخلاق بدورها تطابق حالة معينة من
 أحوال المجتمع . لكن أي شرح نقدمه لهذا الرأي قد لا يكون مجديا ، إذ
 تتساءل : هل نحن في حاجة إلى أن نكرر أن القيم الفنية والقيم الأخلاقية
 نوعان مختلفان تماما ؟ وأن الجمال يتبع مجالا يخالف مجال الفعالية ؟ وأن الفن
 بصفته هذه ليس له هدف أو موضوع إلا هدفه وموضوعه هو ؟ إذا نحن
 رفضنا منحه استقلاله الذاتي قنلناه ؟ إذا كان الحل الذي يقدمه برونتير
 حلا لا يمكن قبوله ، فعنى هذا أن المشكلة لا تزال قائمة ، وأن الفنان من
 وجهة نظر الفن غير مسئول إلا عن عمله الفني ، لكنه مادام إنسانا لا يمكن
 أن يظل غير مبال إزاء كل ما هو إنسانى ، فإنه مسئول عن التأثير الذي
 يمارسه ، وليس من حقه أن يغسل يديه ويتخلص من هذه التبعية . هذا ولا
 ينبغي أن نخطئ التقدير فيما يتعلق بالدور التعليمى الأخلاقى ، أو الحضارى
 للجمال ، فهذا الدور يعتمد لدرجة كبيرة جدا على الاستعدادات الذاتية للفرد ،
 حتى يكون شاملا جدا وفعالا للغاية ولقد قال أحدهم : « إنه إذا عود شاب نفسه

على تذوق الأشياء الجميلة ، لتوصل شيئاً مشيئاً إلى أن يخلق من حياته ذاتها عملاً فنياً ، (٣٥) . لكن هذا في نظري تفاؤل مبالغ فيه ، وسلطة الجمال على الجماهير أقل قوة من تلك التي يمارسها على الفرد ، ونحن هنا لا ننفق وما قاله فيكتور هوجو من أن الحساسية إزاء الفن تعني عدم القدرة على ارتكاب الجرائم ، (٣٦) . فليس يكفي مع الأسف أن تفتح متحفاً أو مدرسة لكي تغلق بيننا ، وعلى أي حال فإن مجموع الأفراد الذين يحسن الفن من أخلاقهم قليلون ، و الاعتقاد بأن حب الإنسان للأعمال الفنية العظمى حبا مطلقاً يمكن أن ينقّي القلب والحياة ، اعتقاد يكاد يكون خاطئاً على الدوام . فلطالما رأينا أناساً لا حصر لهم قد أحبوا أكمل المقطوعات الموسيقية وأجمل اللوحات الفنية ، وظلوا مع ذلك من الرعاع . فتأثير الفن في تقدم الأخلاق تأثير بسيط جداً ، هذا هو الشيء الذي لم يستطع باخ أو بيتهوفن أو جوتة أن يفعله لإخوتهم الألمان ... فكيف يمكن أن نأمل أن ينجح كوروسيزان ومانيس في هذا ، (٣٧) .

لا شك أن التأمل الفني يسكت اندفاعات العواطف فينا ، ويرفعنا إلى درجات عليا يستحيل فيها على الشر أن يعيش . ونجد فيها هدوءاً يتفق وليأتينا الطيبة . ويمكن هذا لكي يؤدي التأمل إلى المساواة بين الخير والجمال ، وإلى ميلهما إلى التقابل تقابلاً مطلقاً . غير أن تحديد موقف أخلاقي حقيقي يحتاج إلى أكثر من هذا بكثير ، ذلك أن الإعجاب الجمالي قصير الأمد ، في حين أن مكافحة ميولنا الرديئة تهمري دائماً وفي كل لحظة ، ومذهب الدعوة للنقاء ، يوقف العواطف الجارفة مؤقتاً ، ويحذرنا بحاذيقته السحرية ، ولكنه لا يحاول اقتلاعها من جذورها ، ولا يطهر الطبقات العميقة التي تطفو فوقها الإغراءات وتنقش عليها أخطاؤنا كاملة . وحتى النبيل الذي تنقله إلينا رؤية الجمال شيء ليس له توصيف أخلاقي . وأكثر من ذلك فإنه ابتداء من هذا التقابل بين الطرفين - الخير والجمال - فإن علم الجمال وعلم الأخلاق يسيران خلال

نموهما في غالب الأمر في اتجاهات متعارضة . فالفن له أحد أثرين ، فهو إما يبهز أتباعه دائما لدرجة أنه يطبعهم بمغزاه الأخلاقي فيها ، وإما يعتقد أنه يتمتع باستقلال كامل ، وبالتالي يبعدنا عن المعنى الأخلاقي أصلا . وبين هاتين القيمتين يقوم توتر لا يمكن تجنبه ولا يمكن حله إلا بالتوفيق بين الاثنين بحيث تكون لإحدهما الكلمة الأخيرة .

ومن واجب الفنان أن يعترف أولا بأن المطالب الأخلاقية تعلو المطالب الفنية ، واقد سبق أن أوضحنا أن هدف الفن خير العمل الفني ، في حين أن هدف الأخلاق هو خير الإنسان . وما من شك في أنه لكي يكتمل خير الإنسان فإن من الضروري أن يفترض هذا الخير تمتع الإنسان بالجمال الذي تقدمه لنا الأعمال الفنية الجميلة . غير أن هذا التمتع لا يكفي لأنه لا يقدم الخير للإنسان كاملا ، ولا يقدم كذلك ما يعتبر الهدف الأخير في هذا المجال . على أن الحياة الإنسانية تنظم وتسير نحو هدف آخر يتعدها ، هو خير الإنسان كاملا ، نقصد الخير الأخلاقي ، أو الخير فحسب . وصحيح أيضا أن الفن في ذاته يفوق بطريقة ما ، التميز بين الخير والشر ، ويستطيع أن يصنع الجمال من القبح ومن الرذيلة ، لكن مثل هذه العملية لا تتم إلا من أجل الحواس ، وهي أعضاء التأمل الفني التي لا غنى عنها ، حتى ولو كانت مصطبغة بصبغة الفهم العقلي ، والضمير ، وقد عرفناه بأنه العقل المنظم لما يفعله الإنسان ، لا يقع فريسة لمثل هذا السراب . وينتج عن هذا أن هناك نوعا من القبح الأخلاقي ، غير الجمالي ، لا يخفى حين لا تعمل الحواس ، لأن ممارسة الشر الأخلاقي تتم لا بالنسبة للحواس ، بل بالنسبة لقاعدة العقل والفهم ، وفي نهاية المطاف للعقل المبدع نفسه . ومعنى هذا أن هناك ما يمكن تسميته ما بعد الجمال وما بعد القبح ، لكن لا يوجد ما يسمى ما بعد الجمال والقبح معاً . هذا هو السبب الذي من أجله يسبق الحكم الأخلاقي ضرورة ، وفي نهاية الأمر ، الحكم الجمالي ، وهذا هو السبب أيضا في أن

« التمييز بين الخير والشر لا يحدث ، كما لا يحدث بين الجليل والقبيح بالنسبة لمركز معرفة قابل للزوال . ويحدث هذا التمييز حقا بالنسبة لمركز معرفة ثابت هو العقل المطلق ... وبالنسبة لله في نهاية الأمر (٣٨) .

لقد يقول القارىء لنفسه : ما كان الأمر يستحق أن نفند آراء برونتيير لكي نجعل من الفن نشاطا تابعا للأخلاق . غير أن موقفنا في هذا يغير موقف برونتيير أساسا إذ لا نعتقد أن الفن لا أخلاقي في ذاته ، بل نعتقد في عكس هذا رغم أنه لا ينبغي أن نثق في الناس كل الثقة وهم مأمم عليه .. وأظن بالإضافة إلى هذا أن حرية التعبير لدى الفنان ليست دون حدود وأنه ليس من حق الأديب أن يكتب كما لو لم تكن لأفواله نتائج هائلة . وأؤكد مرة أخرى أنه لا يمكن للأخلاقية أن تتدخل عند ما يكون الأمر أمر خبير العمل الفني ، فإذا لم يكن لكل من الفن والأخلاق عالم مستقل ، فإنهما يطلان عالين مستقلين ذاتيا ، واتباع الفن للأخلاقية لا يمكن بناء على ذلك أن يكون مباشرا اندماجيا أصيلا فيه كما هو الشأن في فنون الدعاية التي يدعى الذين يمارسونها أن الفكرة الأخلاقية أو الاجتماعية التي تتضمنها هذه الفنون هي التي يجب أن تهيمن على كل شيء وحتى على الإلهام نفسه فيها . لا يمكن إذا إلا أن تكون التبعية غير مباشرة ، غير أصيلة فيه ، حتى تساعد على ممارسة النشاط الإبداعي رطاقات الفن والطبيعة الشخصية للفنان ، وحتى يتمكن الفنان من استبعاد هذا المنظر المسرحي أو تلك اللوحة أو ذلك الموضوع . هذا قانون ، إن فهم بهذه الطريقة ، فإنه يحتفظ بقوته ، لكن لا يمكن أن يخضع له الفنانون إن لم يعرفوا ماهيته تماما : فكلما فرض رجل من دعاة الأخلاق قاعدة أخلاقية صارمة — كما يفعل برونتيير — كلما فسد العمل الفني . والعكس صحيح . ويقول مارتيان بهذا الصدد أن قصيدة يمسب فيها الشاعر أمه لا يمكن أن تكون بالنسبة لنا قصيدة جميلة . وهذا موقف يشبه موقف فنان يحب رفاقه من بني البشر ،

إن هو اعتدى عليهم في عمله ألفى فقد هذا العمل جماله وجاذبيته . وهكذا يصبح « احترام النفس البشرية ضرورة تضم فضيلة الفن ذاتها ، ضرورة لا غنى عنها قدر عدم استغناء الشاعر عن قاعدة من قواعد الوزن الشعري ، أو قدر عدم استغناء فنان تخصص في النواحي الدينية عن تصوير صورة يمكن أن تؤدي الصلاة أمامها ، (٣٩) .

وحب الناس ، وبوجه خاص حب جمهور المعجبين لفن فنان معين قد يكون أكثر الأمور التي تغضب فلوير . ذلك أنه ، في نظرياته وفي مؤلفاته على السواء ، يخلق التناقض بين الفن والأخلاق استمراراً ، ولا يفتى إلى مخرج من هذا التناقض ، فالعيوب التي أخذها البعض على قصة « مدام بوفاري » ليست في رأي كلها غير قابلة للتنفيذ ، إذ كيف يعاب على المؤلف تصويره للبطلات وهي تتمتع بمض الوقت بالسعادة الزوجية حتى بعد ارتكابها جريمة الزنا . وكيف يضني عليها جمالاً جسمانياً بفضل هذا الحب المحرم ؟ هل يعني هذا أن الرذيلة يمكن أن تكون جذابة حتى إن هي انتصرت على الفضيلة ؟ أليس من الضروري أن نحل وفاق الجروح العفنة لكي نضمدها ، ونعرف أين يوجد العفن حتى نقضى عليه ؟ إذا لم يستطع القارئ أن يستخلص من كتاب ما ، حكمة أخلاقية موجودة بين طياته ، كان معنى هذا أن هذا القارئ أبله ، أو أن الكتاب نافه من ناحية الدقة ؛ إذ أن الشيء الحقيقي طيب لأنه حقيق ، والكتب القبيحة لا تكون عديدة القيمة أخلاقياً ، إلا لأن الحقيقة تنقصها . . . إن هذا لا يحدث كما يحدث في الحياة ، (٤٠) . تلك قاعده سليمة فيما يتعلق بالكتب القبيحة . أما ما تبقى . . . أى ما يتعلق بالكتب الأخرى فالنتيجة تتعدى حدود هذا . . . أو إننا بالأحرى نخفي حين لا نتحدث عنها ناحية من نواحي المشكلة ؛ ذلك أن الحقيقة شيء طيب حين يقال قولاً ، وبشرط أن يفيد الشخص الذي توجه إليه . لكن ليس الحال هكذا دائماً ، إذ ، لكي نستخلص الحقيقة الموجودة في الحياة أو

فى العمل (الأدبى أو الفنى) الذى يمكن تفريجه دائما من ناحية من نواحي الحياة ، يجب أن يكون القارىء نفسه على أخلاق ويجب أن يكون ذكيا . ويقال هنا إن كل شىء يمكن أن يتصف بالأخلاق الحسنة بالنسبة لذوى الأخلاق الحسنة . لكن هل كل الناس من ذوى الأخلاق الحسنة ؟ وحتى إذا فرضنا أن القارىء من ذوى الأخلاق الحسنة بالغريزة ، فمن غير المؤكد أن يكون ذكيا بما يكفى لفهم الدرس المتضمن فى الأشياء (٤١) يقول فلوير : وفيم يعنى من الأغبياء ؟ إننا لانستطيع موافقته على ذلك ، فالإحسان يبدأ بالاهتمام بالضعفاء ، وأكثر الضعفاء ضعفا ضعاف العقل... «ومن منكم يستطيع المساس بهؤلاء الصغار...»

تتمتع اللاأخلاقية الجمالية فى أيامنا هذه بإقبال شديد ، ولقد كان هذا أثرا من أسوأ الآثار التى تركتها لنا نظرية الفن للفن ، مادامت تعتبر احتقار الناحية الأخلاقية علامة من علامات العبقرية ، ودون أن نذهب إلى هذا الحد ، يعتبرها الكثيرون أساسا من أسس النجاح الفنى . فهاك بول ليوتو مثلا يقول :

« يجب ألا نهتم أبدا بمغزى الكتاب ، من حيث أثره الطيب أو الردى... أبدا... أبدا... فلنكتب ما يزيد كتابته... أما الباقى فلا أهمية له... » وهناك آخرون غير « ليوتو » ، ممن لم رأى آخر ، إذ يحكى مثلا عن هنرى بيك أنه مزق مسرحية كتبها كاملة لأنه رأى أن النهاية التى وصل إليها والتى يمكن استخلاصها منها لم تكن سليمة ، أما كلود فايير فهو يرى فى بساطة أن مهمة الكاتب القصوى تنحصر فى تسليية الجمهور وتوفير الراحة له ، ويضيف قوله : « لكن لا ينبغي أن تكون هذه الراحة ضارة . بل يحسن أن تخرج النفس من الكتابة وقد ارتفعت معنوياتها بدلا من أن تكون قد ضعفت ، ولقد ساعدت مذاهب الفن الهادف لدرجة كبيرة جدا فى العمل على القضاء على فكرة علم مسئولية الفنان وفى إفهامه رد الفعل المحتمل لإزاء

أعماله الفنية . ولندكر هنا أن ستاينسلاس فومية ، قد سئل خلال قضية مشهورة فوقشت خلالها مسألة ما يتركه الأدباء من أثر في الناس ، فأجاب : « إن على الأديب أن يتمتع بشرف وشجاعة كبيرين فلا يفش شديداً لا يمكنه من الدفاع عن حياته هو ، . ويصرح هرفيه بازان هنا بقوله : « هل يعجب أن أصرح لكم أني غالباً ما ألقى على نفسي الأسئلة لكي أعرف ما إذا كانت كتبتي تنطوي على فائدة ما . . فإن هي بعثت خيبة الأمل لدى الناس ، وجدت عندى الرغبة المتزايدة في أن تفعل ذلك ، . سخرية نجدها أيضاً عند فليسيان مارسو حين يقول : « سوف يهمنى الناس بأن أعتقد أن الصحة الأخلاقية شيء صحيح ، .. والحقيقة أن مارسو ليس في حاجة إلى الاعتذار إزاء هذا الاتهام الذى يشرفه ، لأن اعتذاره هذا في الواقع موجود في امتداد الموهبة الفنية ، فالفنان رغم أنانيته الشخصية مخلوق يعطى للناس شيئاً ويعطى نفسه لهم .. أليس الإبداع الفنى يتضمن لكشف ما، وفي نفس الوقت تضحية مستمرة لذات المبدع ؟ ألا يتبع العمل الخلقى إن نظرنا له من هذه الزاوية ، من وجود جوهرى يتمتع به الفنان ؟

إن القاعدة التى أوصى بها بقراط الأطباء بقوله : « أولاً أبعادوا الضرر ، هذه القاعدة تنطبق على أهل الفن أيضاً . فعلى الفن ألا يؤذى أحداً ، إن لم يكن يفعل الخير . « وإذا كان فى استطاعة الفنان أن يعمل عملاً فنياً غير أخلاقى وبقصد سابق ، فالواقع أن هذا النوع من الفنانين نادر الوجود ، والذين يعرفون الفنانين ذوى الأصالة الحققة يعلمون هذا . وحتى عندما يحدث ذلك فإن مصلحة المهنة تكون دائماً قادرة على تصحيح هذا البدء السيئ ، بحيث تختفى الإرادة الأولى وتذهب فى طى النسيان ، وينتهى الأمر بأن يكون العمل سليماً من الوجهة الأخلاقية . وفى لوحة « الصديقتان » للصور كورييه نرى منظراً من مناظر الحب الممنوع . لكن إذا كان أحد من ساءت نياتهم يستنتج من هذا فساداً فإن كورييه نفسه ،

وقد سيطرت عليه فنيته كان قد نسى نيته الأولى ولم يعد يتنبه إليها خلال تنفيذ العمل ، بل كان قد انتقل مباشرة إلى الإمكانيات الجمالية وقد ذهبت جزيرة العشق ، ليسبوس ، (التي صورها) بعيداً جداً لدرجة لا يمكن أن نفكر فيها أو نراها . . ونحن حقاً لا نرى في اللوحة إلا التوافق العظيم المتكامل بين الألوان وبين الخطوط . ومع هذا فمن الجائز أن يبقى القصد الرديء قائماً كاملاً وأن يسيطر على تنفيذ العمل دائماً ، وهناك أعمال فنية شاء أصحابها أن ينزعوا النقاء عنها وظلت تحمل علامة رغبتهم هذه واضحة ، (٤٢) هذا ، وإن أردنا أن نصدق ما قاله جول رومان ، تعين علينا أن نؤمن ببراءة فلوبيير حين كتب ، مدام بوفاري ، وزولا حين كتب ، نانا ، . . . لكن لا بد أن نرفض الاعتقاد ببراءة أندريه جيد ، لأن ، الفسكرة التي كاد يفسد بها الشباب لم تكن بالتاكيد إلا مبعث سرور عنده . .

لا بالتاكيد . . لكن ماذا يعرف جول رومان عن هذا ؟ وهل كان رومان يتمتع بالقُدرة على النفاذ إلى القلوب ؟ إن حب الخير كما نطالب به الفنان يضطرنا ألا نتقدم استخفافاً نحو مثل هذه البئر الخطرة . ولعل من أدق الأمور أيضاً الالتجاء إلى المحاكم في هذا الصدد : ففي عام ١٩٣١ انتحر شاب واتهم أبوه أندريه جيد بصفته مؤلف ، غذاء الأرض ، بأنه مسئول عن ذلك ، ثم نشر نوع من التحقيق تحت عنوان ، مجرم ، أو ، اتهام علني بقتل نفس ضد أندريه جيد ، ومنذ ذلك الوقت ونحن نسمع بعض المحامين يلقون بتهمة ترجع إلى أخطاء زبائنهم من الشباب يلقون بها على هذا الأديب أو ذاك ... باعتباره مسئولاً عن إفساد أخلاقهم . إننا لا نبحث عن تبرئة هؤلاء الأدباء بأي ثمن . فهناك ولا شك منهم من يعتبر مثلاً سيئاً ، ومن يستحيل ، أو يصعب تحديد مسئوليتهم ، لكن لا بد أن نقول إن تلك المسؤولية تتناسب وطبيعة الشخص الذي يقع تحت تأثير المؤلف . ألم يعاون راسبو ، ولم يكن ميلاً كما نعلم ، في تحويل كلوديل عن

عبقريته؟ ثم إنك إذا صادرت كتابا ما ، ألا ينتج عن ذلك زيادة عدد قرائه؟ ألا نرى شيابا معيناً يهرول لرؤية الأفلام الممنوعة على من كان عمرهم أقل من ١٦ عاماً؟

إننا لا نرمي إلى إنكار حق المجتمع في حماية الأفراد من محاولات الفساد. فإذا كانت الدولة تقوم بمنع صناعة الصور البذيئة ومحاربة بيعها فإن لها الحق كل الحق في هذا . أما المشكلة التي تضعها أمام أعيننا الأعمال الأدبية أو الفنية الصحيحة ، فهي مشكلة يصعب حلها . صحيح أن المصلحة العامة تفترض وقف كل ما يضر بالأخلاق العامة وكل ما يدخل في نطاق الأفكار الاجتماعية الهدامة . لكن لا ينبغي أن ننسى — هكذا يقول مارتين — إن المصلحة العامة تتضمن أيضاً احترام القيم العقلية المتعلقة بالحقيقة والجمال، واحترام حرية البحث وطاقت التفكير والفكر والعقائد الراضية . وليست الدولة بمجهزة هذا تجهيزاً يكفى للحكم على هذه الأمور ، ولذا فإن عليها أن تقف موقف التحفظ إلا في الحالات العاجلة . والمجتمع هو الذي يمتلك هنا حق حماية أعضائه من التحريض على الشر، وذلك بطريق التعليم وضغط الرأي العام وعمل الجماعات . وتصبح المناقشة الحرة هي أحسن الوسائل حكمة . وأكثرها فعالية في القضاء على معاييب حرية التعبير .

هكذا تستطيع الدولة تجنب الهبوط إلى مستوى قبيح وارتكاب جريمة الظلم ، فهناك مؤلفات كان يعتقد معاصروها أنها لأخلاقية لدرجة خطيرة، ثم اتضح للأجيال التالية لها أنها من أكثر ما يمكن أن يكون العمل الفني خصوبة وقدرة على التشويق . فلقد حكم على كل من « مدام بوفاري » و « أزهار الشر » بأنها مفسدة ، ومع هذا فقد كان من أوضح النتائج التي نتجت عن ظهور أعمال بودلير أنها حولت الشعر الحديث نحو عالم الروح وأنها أيقظت روح البحوث اللاهوتية لدى الإنسان . وهاهنا ذى التائب اليونانية التي تصور الآلهة لم تمد توحى بعبادة ما . وعلى نفس النمط ، كما

يرى مارتيان أيضاً ، يلاحظ أن ، الناحية الأخلاقية التي قد تمس النفس البشرية في القصص الذي يقدم فيه بروسا اعترافات غامضة ، تتطور وتتحوّل وتمحى بفعل الزمن ، ولا يبقى منها إلا بعض كشف أكثر عمقا ، عن القلب البشري . فكم من الصحيح أن ، المهم أساسا هو عمق التجربة الإبداعية . . وهو كل إدراك لما هو خاف في الإنسان ، مما ينتج عنه من الزمن توضيح يزيد عن ذي قبل للضمير الأخلاقي (٤٣) . أليس هذا أحسن وسيلة يقدم الفن بها خدماته ؟

إن بودلير ، وكذا بروسا على ما أعتقد ، لا يزالان في حاجة إلى قراء يعلمون ببواطن أمور الفن ، والدرس الذي ينبثق عن أعمالهما ، وأعمالهما نفسها ، لا تزال في غير متناول الجماهير التي تكاد تكون غير مثقفة . ولذا يتعين علينا أن نكون على حذر ودقة حين يتعلق الأمر بالأعمال الأدبية والفنية الموجهة لعامة الجمهور ، فقصص الأعمال التي تقع بطبيعتها تحت أبصار أربين أيدي الجميع . تلك الأعمال يجب أن تكون على أكبر جانب من الوضوح الذي لا يستطيع نيات المؤلف أو حياته المشرفة أن تضمنها دائما . فالعمل الفني - لعلنا نذكر ذلك - الذي يتم تنفيذه بكل إخلاص ، يدفع بجذوره إلى أعماق أعماق الإنسان ، بل ويذهب ليرسخ في لاشعوره . فإن كان المشبع غير نقي كان الذي يتفجر منه غير نقي أيضاً . ويلوح في هذا أن الميل الجنسي عند رودان قد صبغ كثيراً من التماثيل التي نحتمها ، عدا الوضع الذي لا يمكن أن يعاب عليه شيء في تماثيل « قبله » . أما ما عدا هذا التمثال فكل ما صورته رودان تماثيل تشتم منها حرارة تكاد تقترب من اللذة الجنسية عنده هو - هذا في حين أن بيكاسو يتصور وهو يصنع ، لوحة كلوحة « الإزدواج » ، تشكيلا جادا كهنتيا ، عاشقا . ذلك أن الأخلاقية كما نعيشها لا تتقابل دائما وأعماق ما نهدف إليه . ومعنى هذا أن من الممكن أن نجد وسط أحقر الميول الأخلاقية نوعا من التقزز

وحب النقاء في آن واحد . ومن هنا كان الفن مجالا يمكن أن نهرب إليه ونخرج من الآلام .. كما كان الأمر بالنسبة لهؤلاء « الأطفال » من أمثال فيون وفرلين .. وعلى عكس ذلك ، يمكننا أن نسمى بعض الفنانين « آباء أسر » أو قسسا طيبين .. رغم أن أعمالهم الفنية تبعث القلق . وذلك لأن الإنسان يميل أحيانا إلى البحث عن عدم النقاء ، ولأن الواجبات البيضاء الناصعة قد تخفى وراءها الدناءة الجذسية التي تتحرك حية ، مكبوتة لا يمكن السيطرة عليها ، فترتمى في الفن لنحصل على تعويض عن كل ما حرمت منه أثناء الحياة ؟ (٤٤) .

إلى هذا النوع من الفنانين ، لا يمكننا إلا أن نقدم نصيحة نأخذها من مورياك : تلك هي « أن ننقي المنبع » . ولا أقول إن هذا بالأمر الهين ولا أستطيع أن أنهم الذين حاولوا تحقيق هذا دون أن يتمكنوا .. لا أتهمهم بشيء .. ومع هذا فإن الحل الوحيد هو ذلك الذي ننصح به الأديب أو الفنان الذي يرى أنه يخترق حدود الأخلاق .. ننصحه بأن يغير من نفسه هو ، لامن عمله الأدبي أو الفني . إنها الوسيلة الوحيدة التي يتمكن بها من أن يبدع نوعا آخر من الأعمال الفنية النابعة من ضميره الخالص ، والتي يحل بها الاحتكاك القائم عنده بين الفن والقانون حلا مستندا إلى الحرية . وهنا تندفق غريزة خصبة ، صبيقة نظيفة ، لا تقبل القمع ولا تحوى قذارة . وما من داع هنا حقا لأن نعتقد كما يفعل أندريه جيد أن « المستنقعات وحدها هي الخصبة » ، أو كما يفعل بروسست ، إن العبقرية تنفجر بقوة فوق أكوام الرذيلة (٤٥) . والحقيقة بالأحرى هي إذا أن الرذيلة تعيش رغم المظاهر المتناقضة ، في أرض لا تيسر نمو النشاط الإبداعي . أليست الميول الدخيلة لدى الفنان هي القناة التي تتكشف له الأشياء خلالها ؟ إن السم الأخلاقي الذي يفسد قوة الرؤية الفنية هو بعبئته الذي يفسد مؤكدا قوة الإبداع في بطنه . ولعل أشد أنواع السم حقيقة وأجملها سم

لا يؤثر في النفس المظلمة لأنها لا تلتفت إليه ، مادام هذا السم قد أفسد قوة الرؤية الفنية مقدما. وما من شك في أن نواحي الضعف والمرضية التي نجدها في أعظم الأعمال الفنية وما كان منها فاسداً حقيراً لن يجد في هذه الحالة تبريراً لوجوده . وتدل الحقائق على كل حال على أن التحول إلى الخير أو نحو الله لم يؤد إلى نقص الموهبة لدى الفنانين جميعاً بنفس الدرجة . ويذكر مارتيان هنا على سبيل المثال والتدليل على صحة هذا كلام طومسون وهو بكنز وشسترتون و . ت . س . ايليوت ويلوى وكلوديل وجامس وسيجريد أوندسيت وجرترودفون لوفوروبرنا نوس وماكس جاكوب . . ومادامت الفلسفة حالة من حالات الخلق الأدبي فلقد كان من الممكن أن يذكر مارتيان اسمه لو كان أقل من هذا تواضعاً .

الفصل الثالث

الفن واهتيازيقا

اصبح الشعر منذ قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا بالنسبة للشعراء
وأكثر من أى وقت مضى بمثابة وسيلة للمعرفة ، بل ولأرفع أنواع المعرفة ،
الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق . ولعلنا نذكر أن فيكتور هوجو
كان يعتبر نفسه « ساحرا » و « نبيا » ، كما كان نوافليس يجعل من نفسه أختا نوأما
لفيلسوف ماوراء الطبيعة . فقد كتب نوافليس ، في تعبير يكاد يكون هو
بعينه تعبير بودلير . . كتب يقول : « إن الشعر هو الواقع المطلق ، لأنه
أكثر القول شاعرية وأكثره واقعية » (١) . وقد رأينا أن نيرقال كان
يريد « خرق الأبواب العاجية » ، ورامبو « أن يجعل من نفسه راني
الفوامض ، وعالما أعلى ، حتى يصل إلى المجهول » ، ويرى مالارميه
بدوره أن الشاعر هو « الرجل الذى كلف بأن يرى رؤية سماوية » (٢) .
أما سان بول رو ، فهو يحتج إزاء الذين « كانوا عبيدا للعادة فرفضوا المخاطرة
بنفوسهم والذهاب لغزو آفاق ذهبية جديدة . . . كما لو لم يكن الشاعر
مكتشفا عظيما لما هو مطلق » (٣) .

والوسائل التي استخدمها الشعراء في هذا متباينة ولكنها غالبا ما كانت
مشوبة بالشك ، فنما الحلم والثل والتنويم والحلل العصبي ودخلخة الحواس
جميعا . . . غير أن الهدف كان دائما هو بعينه ، تقصد معرفة
ما لا يقبل المعرفة ، واستيعاب ما لم يستوعبه أحد ، كما قال لوقى :
« أن يكون الشاعر في الجانب الآخر . . . في الجانب الآخر من
الأشياء كلها » (٤) .

وسارت السريالية في هذا الطريق . ولقد قال بریتون حقاً بعد ظهور حركة « دادا » : « إننا لم نعد نرى هذا العالم كما هو » (٥) ، وحين أخذ بریتون يمجّد الشعر ، نسمعه يقول : « أيتها الطبيعة . . إنه — (الشعر) — ينكر علاماته . . أيتها الأشياء ، ماذا تهمة خواصك . فالشعر لا يعرف الراحة مادام لم يضع يده الناكرة للحقائق على السكون كله ، (٦) لكن السريالية كما يراها بریتون هكذا ، وهي تفعل هذا ، تقصد إلى أن تحل نظرة أكثر حقيقة محل النظرة العمالية والعلمية ، وإلى أن تضع واقعاً ثائراً هو واقع الرغبة واللاشعور ، موضع الواقع اليومي التافه . « إن شاعر المستقبل هو الذي سوف يأخذ على عاتقه لأول مرة ودون ضيق ، استقبال النداءات التي تتدافع فيه من أعماق النفوس ونقلها للآخرين » (٧) . نداءات بعيدة ولا شك ؛ إذ أن هناك « سهماً يشير الآن إلى اتجاه هذه البلاد ، ولم يعد الوصول إلى الهدف مشروطاً بآلام المسافر » (٨) . ولذا لم يعد الشعر يكتفي بالجمال الشكلي ؛ بل إن هدفه هو معرفة المجهول والتعريف به . ولا شك في أن « الفن لا ينبغي أن يكون متطفلاً على الحقيقة » ، و « أن من الضروري أن تظل القصيدة غاية في ذاتها » . لهذا كان الرجل الذي أراد آراجون وبریتون تحيته وبصفته أول شعراء عصره ، هو الذي أضاف قوله : « ماذا يهم أكثر من ذلك ؟ النجاح في تسليق أقوال معروفة وألفاظ اختيرت بشيء يزيد أو يقل من الدقة والمهارة ، أم الأصداة العميقة الغامضة التي تأتي من حيث لا ندرى وتعيش حياة في أعماق هوة ما ؟ » (٩) .

وقد أعطت الفنون الأخرى ، سواء تلك التي تأثرت أم لم تتأثر بالسريالية ، مثل هذه الحقائق . ألم يبحث أكثر المصورين تجرباً عن وسيلة تمكّنهم من تصوير تناسق خفي معين في قلب الطبيعة وفيما وراء النقلة المباشرة ؟ ألم يكن هدفهم كما قال « كلّي » : أن يقتربوا « درجة أخرى

من قلب الخليقة ، ؟ الواقع أن فن التصوير قد تأثر بالشعر ، رمال في نفس الوقت نحو اقتسام الموسيقى حقوقها . ولقد أصبحت الموسيقى منذ بيتهوفن مرغمة على التشابك مع الميتافيزيقا ، حيث عملت على إدخالنا في آن واحد إلى مجال أسرار الروح وأسرار الحياة الكونية . وهكذا أصبح العمل الفني عربة تحمل معنى ومرا رسالة . وهي رسالة — لا بد من أن نوضح هذا — ذات بناء مطابق لشكلها ، متميز عن « محتواه » المعنوي أو المذهبي رغم أنه لا ينفصل عنه . هناك إذأ معرفة جمالية نابعة من ذاتها . . ويكون الفن بهذا وسيلة خاصة تستولى على الإنسان اسبيلا . ولقد تحدثنا عابرا عن هذه النقطة وقد حان الوقت لأن نتعمق فيها . ولا بد لنا لكي نفعل هذا من الاستعانة بآراء فيلسوف .

علم الجمال هنر بيرمسون

لم يكتب بيرمسون كتابا طرق فيه مشكلات الفن بوجه خاص ، ومع ذلك فهو كثيرا ما يشير في مؤلفاته إلى هذه المشكلات ، بحيث تجد عناصر علم الجمال عنده متفرقة ، يكتفى تجميعها — بل ويمكن أن نقول أكثر من ذلك ، فهو يرجع إلى علم الجمال دائما لأن نظريته للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان ، هكذا أصبحت فلسفته كلها في هذا المعنى نظرية في علم الجمال . ولعل الحكم الذي أصدره خاصا بأحد سابقيه ينطبق عليه هو تماما ، فهو يقول : « إن فلسفة السيد رافيسون كلها مشتقة من الفكرة القائلة بأن الفن ميتافيزيقا مصورة ، وإن الميتافيزيقا عبارة عن تفكير في الفن ، وإن نفس الوجدان الذي يستخدم استخداماً متبايناً هو الذي يخلق الفيلسوف العميق والفنان العظيم » ، (١٠) .

والميتافيزيقا بالنسبة لمفكر يريد أن يخلص لتجربته لا يمكن أن يكون

لها هدف إلا استيعاب الحقيقة كما هي . ومع ذلك فاستيعاب الحقيقة يستحيل على قدراتنا العادية للمعرفة ، فالأفكار التي يشكها العقل المطلق نادرة ، فقيرة جدا بالنسبة للثروة التي تأتي من معطيات الحواس ، فالإدراك العقلي يأتي عرضا حين لا نعمل الإدراكات الحسية ، (١١) . غير أن الإدراك الحسى العادى ليس بوسيلة أكثر ضمانا من الإدراك للعقلى حين نريد أن نعرف شيئا ، ، لأنه يعتمد على التفكير العقلى الذى يتبع بدوره ضروريات الحياة العملية ، « فالتفكير العقلى يرمى أولا إلى صنع أشياء ، (١٢) وبذا لا يحتجز الإدراك الحسى من الأشياء إلا ما كان منها على علاقة باحتياجاتنا ومشاكلنا » ومعنى الإدراك الحسى أن تستخلص من مجموع الأشياء ما يستطيع جسدك أن يعمل بها ، (١٣) .

وحيث إن التغير الذى يحدث فى الأشياء المدركة لا يمكن أن يكون فى متناول حواسنا فإن إدراكنا الحسى يثبت الحقيقة المتحركة، ويعمد الخطوط الخارجية التي تحدد الأشياء الملموسة، ويوقف تطورها ليجعلها ثابتة وقابلة للاستخدام اليدوى ، « والإدراك الحسى معناه تجميد الحركة ، (١٤) .

وأخيرا فالإنسان يعمل فى المجتمع، والمجتمع مشيد على اللغة ، ويتحمل الإدراك الحسى رد فعل هذا ، والعالم لا يظهر لنا إلا من أشد نواحيه سطحية وأكثرها تقليداً إذا نظرنا إليه من خلال الألفاظ الشائعة لدى الجميع والأفكار العامة التي تتضمنها هذه الألفاظ .

وهكذا يقوم بين الطبيعة وبين أنفسنا ستار سميك . ونسأل : هل هناك من أمل فى أن نمزقه ؟ لقد ألقى « كانت ، على نفسه هذا السؤال وأجاب بالنفى ، على أساس أن معرفتنا للأشياء تشكل بشكل تفكيرنا نحن .

ومن هنا نقول إنه لكي نصل إلى جوهر الظواهر فيما وراء الظواهر ، لا بد لنا أن نتخلص من تفكيرنا المنطقي ، وأن ندرك بلا إدراك ، ونفكر دون أن نفكر . ويرجسون لا يقبل هذه الهزيمة ، فيقول إن من الجائز أن تكون النسبية في معرفتنا للأمور راجعة إلى التعود أو الروتين ، أو إلى الميل الناجمة عن احتياجاتنا وعن صنعتنا ، باعتبارنا حيوانات صانعة للأدوات ، أكثر من رجوعها إلى شكل التفكير العقلي عندنا . وهنا ، وفي هذه الحالة يبقى أمامنا مشروع نجرب فيه أنفسنا ، ألا وهو : أن نذهب للبحث عن التجربة من منبعها ، أو بالأحرى من فوق هذا التحول الذي يمثل عنده التجربة في اتجاه الفائدة لتصبح هي التجربة الإنسانية ، (١٥) . ومعنى هذا أن تترك ونحن أمام الواقع كل فكرة خبيثة للاستغلال والاستيلاء على شيء ما ، حتى نخلق لأنفسنا نفساً طيبة ونظرة نقية تخلو من كل طمع ، وحتى يسقط القناع الذي يشوه تلك الحقيقة ويتكشف العالم في حقيقته المطلقة . هذه هي المعرفة الميتافيزيقية حيث لا يتوسط شيء بيننا وبين الواقع ، ، وحيث تصبح الإدراكية مباشرة ، ، والفهم مباشراً والمعرفة اتصالاً وتقابلاً بالمصادفة ، (١٦) . ومعنى هذا في اختصار أننا نعود إلى الإدراك الحسي . لكنه ليس هو ذلك الذي تشوّه وتخلق جوهره أعمالنا في الدنيا ، بل هو ذلك الإدراك الذي أصبح نظيفاً ، معدلاً ، وقد تمدد فأصبح مساوياً لأحجام العالم ، (١٧) .

على أن كون هذه المعرفة بعيدة عن الخيال أمر يعطينا عنه الفن دليلاً يكاد يكون تجريبياً ، فالواقع أن هناك أناساً وظيقتهم منذ قرون أن يروا وأن يعرضوا طيفاً ما لا نراه طبيعياً . هؤلاء هم الفنانون : إذ ما الذي يهدف إليه الفن إن لم يكن أن يرينا في الطبيعة وفي العقل ، فينا وخارجا عنا ، أشياء لم تكن تعرض لحواسنا وضميرنا بوضوح ؟ وما هو دور الشاعر

والقصصى؟ إلهما، كلما سارا في الحديث قدما، تظهر لنا فروق في العواطف والأفكار كان من الممكن أن تتمثل عندنا منذ مدة طويلة ولكنها غير مرئية، مثلها مثل الصورة الفوتوغرافية التي لم يتم تحميمها بعد. لكن وظيفة الفنان لا تظهر بكل وضوح كما تظهر في ذلك الفن الذي يهتم أكبر الاهتمام بالتقليد، أقصد فن التصوير، فكبار المصورين أناس لهم في الأشياء نظرة أصبحت، أو تصبح هي بعينها نظرة الناس جميعا، فلقد رأى كوروتويرز ضمن كثيرين.. رأيا في الطبيعة نواحي لم نكن نلاحظ وجودها من قبل (١٨).

والعرفة الجمالية، تقدم لنا نموذج المعرفة الميتافيزيقية وشكلها الأولى. والحقيقة، أن الفن سواء أكان تصويرا أو نحتا أو شعرا أو موسيقى، لا هدف له إلا إبعاد الرموز المفيدة عمليا والعموميات المقبولة تقليديا واجتماعيا، وبالاختصار كل ما يخفى الحقيقة، ليضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة نفسها. وهكذا يصبح الفن مدخلا عظيما للفلسفة، ويصبح الفنان هو الرجل الذي يشير إلى الطريق لبيئته لفيلسوف ما وراء الطبيعة، وذلك بفضل تصوفه المنقى الذي يعطى عنه هو مثلا يحتذى. حقا إن «الفن ما كان تأكيداً إلا لرؤية أكثر مباشرة للحقيقة، لكن نقاء الإدراك الحسى هذا يتضمن قيام قطيعة بين الإنسان والتقاليد المعروفة ذات الفائدة ويتضمن انعداماً للهدفية أو للبصلحة المتأصلة التي وجدت لنفسها مكاناً في الحواس وفي الضمير. هذا النقاء هو الذى يجعل من هذا الرجل مصورا، ومن ذاك شاعراً أو موسيقياً. يحدث هذا بحيث إننا إذا أسمينا الانفصال عن الحياة العملية مثالية، وأسمينا الرغبة في الاقتراب قدر الإمكان من الواقع واقعية، فلا بد أن نقول: إن الواقعية تكون في العمل الفنى، في حين تكون المثالية في الروح، وإن العود للاتصال بالحقيقة لا يتم إلا بفضل المثالية والاستمرار فيها» (١٩).

إذن يكون الفرق بين الإدراك الجمالي والإدراك العاَمى فرقا جذريا ، فهذا الأخير بصفته «مساعداً لنا حين نفعل فعلا ، يقوم بعزل ما يهمنا عن مجموع الحقيقة ، ويرينا الشيء الذى نستخلصه من الأشياء أكثر من أن يرينا الأشياء نفسها ، فهو يقسمها ويصنفها مقدما ويدمجها بطابع معين مقدما ، فلا نكاد إلا أن ننظر للشيء ، وبكيفية أن نعرف إلى أى طبقة ينتمى هذا الشيء ، لكن كلما ابتعدنا عن هذا الاتجاه ، ظهر أناس ، وكان ظهورهم حدثا عارضا عظيما ، أناس يقل ارتباط حواسهم وضمائرهم بالحياة عن ارتباط أولئك الذين لا يتمتعون إلا بإدراك عامى . أولئك قوم نسبت الطبيعة ربط قدرتهم الإدراكية الحسية بقدرتهم على العمل . فإن هم نظروا إلى شيء ما ، رأوه من أجل الشيء نفسه لا من أجلهم هم . . . ولو أنهم لا يدركون بالحواس من أجل القيام بفعل ما ، بل لأنهم يدركون من أجل الإدراك . . . من أجل لا شيء . . . ومن أجل اللذة » (٢٠) . وبتعبير آخر يكون الفنان بالمعنى الحقيقي ، لا المجازى لهذه الكلمة « عديم الانتباه ، أو بتعبير أدق ، يكون رجلا تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليفيد منه فى نشاطه الفنى ، ويكون رجلا قادراً على ممارسة انتباه من نوع آخر ، هو ذلك الذى يصور من خلال العمل الفنى انتباه الفيلسوف ، ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم من أكبر من الأشياء ، وإدراكها إدراكا أعمق بوجه خاص » (٢١) . وتكون الموهبة التى تجعل منه فناً ، فى نهاية الأمر ، هى تلك الصفة الإدراكية الحسية الخاصة ، التى نسميها : طهر العين وبراءة الروح ، أى « تلك للطريقة العذرية ، إن صح التعبير ، فى الرؤية والسمع والتفكير » (٢٢) .

على أن رؤية الحقيقة الحية كما فهمناها لا يمكن إلا أن تختص بأفراد ، والفن ، على عكس العلم ، « يهدف دائماً إلى الفرد ، على أنه لا يهم حين

ننظر من أجل الفعل لحسب إلى فردية الأفراد ، فهي تفوتنا وكلما كان من غير المفيد ماديا أن ننظر إليها . وحتى عندما للمحظا ونميزها (كما يحدث حين نميز بين رجل وآخر) فإن الذي يحدث هو أن العين لا تدرك الفردية ذاتها ، أى إنها لا تدرك التناسق الأصلي للأشكال والألوان الخاصة بالفرد ، بل إنها تدرك خاصية واحدة أو اثنتين ، تكون مهمتهما تسهيل التعرف عمليا على الفرد . . والأمور في هذا يختلف حين يتعلق بالفنان المصور ، فالمصور يتعلق بالألوان والأشكال ، وحيث إنه يحب اللون للون ، والشكل للشكل ، وحيث إنه يدركهما حسيا من أجلهما ، لا من أجله هو ، فإن الذي يراه في الأشياء هو الحياة الداخلية لها . . يراها تظهر شفافة من خلال أشكالها وألوانها ، . ومن قبيل أولى يصبح عمل الشعراء فرديا ، فالشاعر الذى يتغنى به الشاعر هو حالة نفس . . حالة نفسه هو ، وهو لحسب ، ولكن تكون أكثر من ذلك ، . أما الموسيقيون ، فلاسوف ، يخفرون أحق من هذا ، فهم يلتقطون ، أوزانا معينة للحياة وللتنفس . . ومن الأفكار والمشاعر ذاتها . . ويفعلون هذا طبقا لقانون يتغير بتغير الأشخاص من حيث نشوة كل منهم ، ومن حيث آلامه وآمانيه . . والأديب القصصى أو المسرحى لا يخرج عن هذه القاعدة ، إذ بما لاشك فيه أن الشخصيات التى يبدعونها فى أعمالهم توظف فيها مدى معينا ، وعالما مختلفا به أشياء غامضة كانت تريد أن تكون ولكنها من حسن حظنا لم تكن ، لأن الذى يضعه القصصى والمؤلف المسرحى تحت أبصارنا هو « سير النفس والسيج الحى من المشاعر والأحداث . . نقصد أنه يضع شيئا يظهر مرة لحسب ، دون أن يعود أبدا . . فما من شخصية غريبة فى ذاتها مثلا أكثر من شخصية هاملت ، (٢٣) .

إن الحياة الداخلية للكائنات ، بما هى عليه من فردية وواقعية بالذات لا يمكن أن تكون شيئا آخر — هكذا يرى بيرجسون — إلا الزم

الخلق الذى يضنع مادتها كلها ، مادتها التى تتوالد عن طريقها بنفسها وباستمرار . ومهمة الفنان هى التعبير عن هذه الحركة ، وتلك الدفعة وهذا الميل نحو التوالد فى الزمنى الخلقى استمرارا ، « والفن الحق يهدف إلى تصوير فردية النموذج ، ولذا فهو يبحث خلف الخطوط التى نراها عن الحركة التى لا نراها ، ويبحث خلف الحركة نفسها عن شيء هو أكثر سرية وغموضا . . . نقصد الغاية الأولى والأمانى الرئيسية للشخص » (٢٤) . ويزداد العمل الفنى جمالا كلما أدخلناه فى الحياة الخاصة لهذا العمل الخلاق ، إذ أن الجمال ينتمى إلى الشكل ، ولكل شكل أصله فى حركة ترسمه . وما الشكل إلا حركة يتم تسجيلها ، (٢٥) . ولذا لا يكون الجمال جميلا دون الرشاقة ، حيث تظهر الحركة قبل أن تختفى ، وكألو كان تحققها يسير نحو التحقق . لهذا أيضا كان الفنان الحقيقي الذى يعود إلى منبع نشاط الكائنات لى يستوعب دفعتها بدرجة أعلى ، إنسانا « يصور الجهد النجديدى للطبيعة بطريقته هو » (٢٦) . ذلك الجهد الذى يشترك فيه الهاوى المتذوق للأعمال الفنية الحقة بدوره أيضا . ألا تفترض القراءة بصوت مرتفع مثلا أن القارئ يتفق ونبضات نفس ما ، وأنه يتداخل متسللا فى حركة ما ، وفى « تمبو » حياة ما ؟ بهذا لن يكون فن القراءة ؛ حكمة حكم جميع الفنون ، دون تشابه بقريحة الفيلسوف . . . إذ ماذا تريد القريحة إن لم يكن « استعادة وجود حركة التشكيل الفنى ووزنه ، وأن تعيش من جديد هذا التطور الإبداعى باندماجها فيه اندماجاً أسامه الجاذبية بين طرفين . . . عندما يكون القارئ قد اختار صفحة من صفحات الكتاب الأكبر . . . الدنيا » (٢٧) .

هكذا نكشف فى وضوح أكبر طبيعة هذه المعرفة الجمالية ، باعتبارها مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجها . ففى لا يمكن إلا أن تكون شكلا من أشكال الجاذبية التوافقية لأنها تقف موقف اللص من الإدراك الحسى

النغمى ، وترتبط بالاشياء من أجلها هي ، لا من أجل المصلحة التي يمكن أن نحصل عليها . ويعرف بيرجسون القريحة الفلسفية بأنها « التوافق الذي تنتقل عن طريقه إلى داخلية شيء ما لنقابل فيها ما هو وحيد في بابه ، وبالتالي ما لا يمكن التعبير عنه » (٢٨) . وما هذا إلا خطوة يسيرها الفنان عادة ، والفنان كالفيلسوف « لا يطيع شيئا ولا يأمر أحدا ، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع » (٢٩) وبفضل « صداقة طويلة الأمد » بينه وبين الواقع ، يتمكن من الحصول على أسرار هذا الواقع هو أيضا . أليس أثر الأعمال الفنية الجميلة هو أن يخلق لدينا الاستعداد للاستقبالية ؟ إن هدف الفن هو تنويع القوى النشطة ، أو بالأحرى القوى المقاومة في شخصيتنا ، والوصول بنا هكذا إلى حالة من الليونة السكاملة التي نحقق فيها الفكرة التي تقترح علينا ، والتي يجرى فيها التوافق بيننا وبين العاطفة المعبر عنها (*) . هذا توافق معنوي ولا شك ينبئ قطعا على توافق جسدي ملموس ، إذ أن الوزن النغمي الذي يفرض على الجسد ، في جميع الفنون ، وحتى في التصوير والنحت والبناء ، يلعب دورا رئيسيا . وحيث إن وقدرتنا على الإدراك الحسى تجد نفسها وقد أخذ يؤرجحها هذا النوع من التناسق ، فما من شيء يستطيع أن يوقف انطلاق الحساسية . على أن هذا التناسق لا ينتظر أبدا غير سقوط العقبة لكي تتحرك مشاعره توافيقا (٣٠) .

والتوافق معناه تقبل الإنسان بكل كيانه للهزة الآتية من أعماق الأشياء . بحيث نقول إنه عندما يبدأ أي عمل فني عظيم توجد الحركة المشاعرية عند نقطة البدء هذه . لكن عن أي نوع من المشاعر نتحدث ؟ قطعا لا نقصد هنا المشاعر العامة التي تبعث القلقلة إلى النفس لأنها تحدث تبعا لرؤية الإنسان بصورة ما ، أو لتفكيره في فكرة ما يكون من السهل تسميتها ووضعها

(*) المعطيات المباشرة من ١١ وقد سبق لنا أن أوردنا هذا النص بصدد الشعر ولكن مع إيراد تصويبات ذات أهمية .

في تصنيف معين . أما المشاعر التي نقصدها فهي تختلف تماما عن تلك لأنها هي التي يتم كشفها واكتشافها من واقع أصل إبداعات الفن، كما يتم اكتشاف أشياء عدة من واقع أصل الفكر الفلسفي والأخلاقي والعلمي . إنها إذاً مشاعر لا تحرك النفس في جزئها السطحي ، بل هي التي ترفع الأعماق ذاتها من جذورها . إنها نوع بعيد عن أن يكون أصله تمثيلا مصورا ملموسا ، لأنها تسبق كل تمثيل ، وتعمل هذا لأنها هي بذاتها دليمة بالتمثيلات التي تتشكل بالمعنى المعروف . . بل دليمة بتشكيلات - تستخلصها أو تستطيع استخلاصها من مادتها وعن طريق تقدم عضوى (٣١) إن أى شخص حاول أن يجرب نفسه في الكتابة الأدبية يمارس تجربة هذه المشاعر فوق العقلية ، والتي كان يعتقد أنها غير قابلة للتعبير ثم أرادت أن تعبر هي عن نفسها (٣٢) - ولصالح وجدان وتحقيق الالتحام بين الفكرة وموضوعها ، يكون هذا الشخص قد انتقل فجأة إلى شيء يظهر له في آن واحد ، واحداً ووحيداً ، شيء يعمل بعد ذلك على أن يستعرض نفسه كيفما كان على شكل مفاهيم عديدة . وشائعة أصاغ مقدماتها في الألفاظ . . هكذا تتولد المشاعر من الاتصال الوثيق بالمعطيات الداخلية والخارجية . . وتصبح عاطفة وحيدة في نوعها ، تقفز في نفس الشاعر . . وفيها فقط قبل أن تهز نفوسنا نحن . . إنها هي التي يخرج منها العمل الفني . . ولم تكن إلا مصلباً ضرورياً للإبداع ، (٣٣) .

إن الشيء الذي يسمى «إلهاما» لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية التي تتولد عنها الأفكار والأشكال . . إنها نفس تريد أن تنجسد في جسد ، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترجمتها . . وهي التي يرجع إليها دائماً خلال تنفيذه للعمل الفني . ، أى شيء يمكن أن يكون ذا بناء مشيد ، أى شيء يمكن أن يكون أكثر مهارة في التشييد من إحدى سيمفونيات بيتهوفن ؟ غير أن الموسيقى كان يصعد ، خلال قيامه بالترتيب

وإعادة الترتيب والاختيار - وهو يفعل هذا على المستوى العقلي - .. كان يصعد نحو نقطة تقع خارج نطاق هذا المستوى العقلي ، ليبحث فيها عن قبول أو رفض ، عن اتجاه أو إلهام : وفي هذه النقطة توجد عاطفة لا تنقسم ، عاطفة كان العقل المفكر يعاونها بلا شك على التعبير تعبيراً واضحاً بالموسيقى ، لكنها عاطفة أشد قوة وحياة من الموسيقى ومن العقل المفكر نفسيهما . وكان على الفنان ، كلما أراد الرجوع إليها ، أن يقوم بجهد يشبه ذلك الذى تقوم به العين عندما تعيد نجماً إلى الظهور بعد أن يكون قد دخل لتوه في ظلام الليل ، (٣٤) . ألا يتعين على الهاوى أيضاً أن يقوم بمثل هذا الجهد ؟ أليس فهم العمل الفنى حقاً هو العثور على العاطفة الأصلية ، وهى منبعه والبطورة غامضة ينساب منها ، العثور عليها فيما وراء الألفاظ والأنغام والألوان والخطوط . عند ما ننظر إلى لوحة صورها ليوناردو دافنشى ، ألا يلوح لنا أن الخطوط المرئية لوجه رسمه في هذه اللوحة تصعد نحو مركز حقيقى يقع خلف اللوحة ؟ يكشف فجأة ذلك السر الذى لن تنتهى من قراءته وقد اجتمع فى كلمة واحدة . لن تنتهى من قراءته جملة جملة فى هذا الوجه الملىء بالألغاز ؟ إن المصور قد وضع نفسه فى هذا المركز . وهو إذ يترك الرؤية العقلية البسيطة عنده تسير كما تسير ، وقد تركت هذه الرؤية فى تلك النقطة ، إذ هو يفعل ذلك ، يعثر على النموذج الذى كان موجوداً تحت بصره ، خطأ بعد خط ، (٣٥) .

على أن التعبير عن المعرفة النقية التى تظهر واضحة كالنهار فى هذه اللحظة الإيجازية التى تتحرك فيها العاطفة ليس بالأمر الهين ، نظراً لأن عادات الإدراك الحسى والإطارات الشكلية التى تصب فيها الأفكار المعروفة واللغة تعوق حركتها هذه . فالشاعر الذى يدعى ، مثلاً ، وصف حركة نفسه تخونه الكلمات أكثر مما تخدمه . ذلك أن الكلمة يطارها الخارجى المعروف ، الكلمة الجافة التى تحترق ما هو ثابت ، شائع ، وبالتالي ما هو غير

شخصى فى انطباعات الإنسانية . . . هذه الكلمة تدوس بأقدامها الانطباعات الرقيقة ، قصيرة الأمد ، التى يتصف بها ضميرنا الفردى ، (٣٦) إذ كيف يعبر عما يراه أو يشعر به وحده بالفاظ يستخدمها الناس جميعا ؟ « لقد كان عليه إذا أن ينقش كلماته وأن يخلق أفكاره ، لكن لن يسمح له هذا بنقل ما يريد إلى الغير ، وبالتالي لن يسمح له بالكتابة ومع ذلك فإن الأديب يحاول تحقيق ما لا يقبل التحقق . إنه يذهب باحثا عن العاطفة البسيطة ، عن الشكل الذى يمكنه من خلق مادته هو ، ويتعامل مع ذلك الشكل لينتقل إلى حيث يقابل أفكارا كانت قائمة أصلا ، وكلمات موجودة فعلا ، ووقائع اجتماعية معروفة ، (٣٧) . وهكذا يستخرج من العاطفة والشكل والمادة إمكانيات جديدة تتأتى عن طريق الكيفية التى يعاملها بها ويفرضها عليها ، وعن طريق الترتيبات النجمية التى يخضعها لها ، « ولا بد له حين يفعل ذلك من أن يقسو على الكلمات ، . ويستخرج بالقوة معناها ومغزاها وما من طريقة أخرى لدى الشاعر تمكنه من تخطى حدود اللغة ، ومن تدقيق لغته هو ، ومن النجاح إن تمكن من الوصول إلى تلك الطريقة .

اعترافات رئيسية

تتقابل آراء بيرجسون فى غالب الأحيان والتحليلات التى قننا بها إلى هذه اللحظة . ولكن لا ينبغي أن ننسى التحفظات التى رأينا أن نأثى بها كما فعلا فى الفصل الخاص بالموسيقى . وصحيح أن هذه المناوشات لا تزيد على كونها لعبة أطفال إزاء النقد الأساسى الذى يثيره علم الجبال كما يراه بيرجسون : فالفن لا يمكن أن يكون فى جوهره رؤية — كما يقول بهذا مؤلف « المعطيات المباشرة » — بل هو قبل كل شىء خلق . ولقد كانت هذه هى الفكرة المستترة التى سبق أن عبر عنها هنرى ديلاكروا ، وهى نفس الفكرة التى قال بها حديثا الأستاذ بايير من حيث التنفيذ الدقيق .

أما عن مالرو فإنه يبدو كما لو كان نوعاً من « بيرجسون في اتجاه مضاد » .
على أنه وإن لم يكن قد هاجم بيرجسون بالذات على قدر علمنا فإن هذا التضاد
بينهما يتضح على الأقل مما يقول به شارحوه :

إن القول الأولي الذي يسرد في هذه الناحية المؤكدة هو أن الفنان
لا يعيد تصوير الحقيقة كما هي ، ولا ينقل النموذج كما هو . لكننا نسأل :
ما تكون الفائدة من كونه يرى أحسن من الآخرين ما لا يبحث عنه ليقده ؟
ليس الأمر أمر معرفة الطبيعة أو التعريف بها ، بل هو صنع لوحة أو تمثال
أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية لها كيائها وبربرها الخاص . ويقول لنا
مالرو إن « الشرفة القرمزية في لوحة ، للبار الصغير في ملهى الفول بـيرجير
« التي صورها مانيه ، عبارة عن بقعة من الألوان ، مادتها هي المادة
التصويرية ، لا المادة الممثلة في الطبيعة » (٢٨) . وعندما صور الفنان جوجان
لوحة « الحصان الأبيض » ، لم يكن هذا الحصان أبيض ، بل إنه يرتوى وقد
وقف إلى جانب حصان أحمر في مستنقع بنفسجي يحفه طريق لونه بنفسجي
فاتح . إن مانيه وجوجان لا يخضعان في هاتين اللوحتين لرؤيتهما ، بل إنهما
يخضعان للمتطلبات التشكيلية . ونفس الشيء نقوله في الفن الأدبي . إذ عندما
يصبح فاليري في ديوان الجبانة البحرية قائلاً :

أيتها الكلبة الرائعة ، أبعدى عابد الصنم

عندما يقول فاليري هذا ، لا نستطيع القول بأن هذا البيت يرجع في
شيء إلى الطباع شعر به فاليري وقد ارتد إليه في انتعاشه الأولي ، فما حدث
في لحظة من اللحظات إن كان البحر المتوسط في نظر الشاعر كلبة
تحرص قبورها يزورها أحد هواة الصور الرمزية ، (٣٩) .

لا نتحدث إذًا عن تكشف العالم عندما يكون الأمر أمر خلق عالم
آخر ، أو إن صح القول أمر عالم أعلى لا علاقة تذكر بينهما وبين ذلك الذي يقع

تحت الحواس .. يقول ماير : « إن للفن حقائقه ، بعيدة عن الواقع الذى تنكشفه البديهة ، وهو نتاج عمل أكثر منه نتاج رؤية ، وجوهره العمل ، فإن كان الفنان يبق وقد تعود الواقع ، فذلك بالقدر الذى يبين به الفن أن هناك فى الأمر مادة وإنسانا يعمل . وهكذا يعطى الفنان لنفسه حق قيادتنا بمبدأ عما هو قائم . ومهمته هى إنكار الواقع بقصد إعادة بنائه ، (٤٠) . هكذا تصبح فائدة الشخصيات الأسطورية أن تمسكتنا من أن نفهم أن الفن « يتجه بطبيعته نحو عالم آخر . . والأسطورة ، كالفن ، تدخل فى نطاق الفعل ، وهى تعنى أن الفن يظل مقبها فى مكان ما هو خيالى ، (٤١) .

على أن العالم الخيالى للفنان ليس أثر من آثار وظيفة معينة للرؤية، ولكنه من آثار أسلوب معين — هكذا يرى مالرو. فلم يكن جوجان يرى الأشياء أمامه وكأنها لوحات بارزة، ولا سيزان كأنها أحجام، ولا فان جوخ كأنها حديد مزخرف، (٤٢)؛ بل لأنهم اخترعوا أسلوبا، وهذا الأسلوب وحده يحدد معالم عالم ما هل تظن أن المصور الانطباعى كان يكتشف الطبيعة لأنه كان يخرج من قاعة النصور إلى خارجها؟ أبدا . . إنه كان بالأحرى يكتشف وسائل تعبيرية جديدة كالضوء والوزن والنغمية . . أى الأسلوب . فالمنظر الطبيعى عند رينوار مثلا وسيلة لحسب يقتبس منها على أكثر تقدير العناصر التى يخلق منها عالمه ، وكانت رؤيته هى نفسها صنع عالم ينشئ فى قرارة نفسه ، ويلتمى إليه هذا الأزرق العميق الذى كان يستعيره من الأفق العريض ، صنع عالم أكثر منه طريقة ما ينظر بها إلى البحر ، (٤٣) . وهذا بمعنى « أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الفن الحديث هو الأشياء التى نراها من خلال الطبيعة الخاصة بنا ، لأن من الخطأ أن يكون طريقة يتبعها البصر ، (٤٤) فلا تبحث فيه عما قد يسمى نقاء النظرة ، لأنه عملية غزو لأسلوب معين . وكل فنان عبقرى يكتشف بأسلوبه لا بنظره تعبيره هو عن العالم ، (٤٥) ، وبذا فلن يكون الإبصار هو الذى يحدد الأسلوب ، بل إن العكس هو الصحيح ،

بمعنى «أن إِبصار الفنان يكون رهن إشارة أسلوبه ، لا أن أسلوبه في خدمة إِبصاره» ، (٤٦) .

فكل فن ، إجمالاً اصطناع ، لا ينبغي أن نطلب إليه مهادة إدراك حسي مباشر للأشياء ، في حين أن وظيفته تنظيم منظر لا تكاد تكون الأشياء فيه شيئاً . وهو يتضمن عملاً يقوم به «رجل — مغناطيس» يستخدم وسائل الغرض منها جذب الناظر والمستمع إلى شباكها . فالمصور والموسيقى يلجآن إلى طريقة خاصة يستخدمان إمكانياتها لأقصى حد مستطاع ، لكنهما لا يدعيان بأى حال من الأحوال بأهما ينقلان الواقع نقلاً وحتى الشاعر حين يعثر على «الانطباعات الدقيقة الهاربة للضمير» لا يفعل هذا إلا بمساعدة وسائله هو ، فإن هو تخابث مع الكلمات ، أو عمل على «معاملتها بالقسوة» ، فليس ذلك بقصد تطهير النص الذى يكتبه شعراً من جميع الوسائل التقليدية المعروفة بقصد فرض تقاليد جديدة هي تقاليد فنه هو» (٤٧) . هذه وجهة نظر سبق أن حدثنا ودافع عنها بقوة الأستاذ بايير ، حيث قال : «إن الفن قبل كل شيء سحر . . وتنفجر أعمال السراب فى كل عمل فنى تصويرى . إنه عمل ساحر ، ملء بالغرائب والمعجزات ، وما من شك أننا نجد فيه انعكاساً للحقيقة ويراد أن يكون هذا الانعكاس مطابقاً لها ، لكن لا يحدث هذا إلا بكل ما تفعله المرايا من خداع . . والأمر أمر لإنشاء مظهر مطلق» ، (٤٨) .

وبعد مدة ، يعود الأستاذ بايير إلى هذه الفكرة فيضيف قوله : «إن العمل الفنى يتقدم لنا على هيئة تجميع الأنوار التى يتركها خيال الشاعر البناء . وهذه هي حقيقته الجمالية . . وحقيقته بالضبط هي مظهره ، وكل عمل فنى مظهر .. وظاهرة» (٤٩) . إنه لعبة حاو ، وسراب بمهارة ، وخداع عجب ، وكذبة جميلة . . وحيث إنه كذلك ، كيف يمكن أن يكون وسيلة للوصول إلى حقيقة ما فى ذاتها ؟

إذا لم يكن للفن إذن مذهب وهدف ينحصران في معرفة الأشياء معرفة دقيقة ، فإن البعض يرى أن سيكولوجية صحيحة للإدراك الحسى تكفى لإقناعك بهذا . إن بيرجسون يجهد نفسه عبثاً لتنقية الرؤية تنقية شديدة تصل إلى حد استئصال كل عامل ذاتى منها . لكن الحقيقة أن الإدراك الحسى النقى الخالص غير موجود ، والإدراك الحسى كما ذكرنا ، متغيبين في هذا مع هنرى ديلاكروا ، يعنى البناء . وأن تدرك حسياً شيئاً موجوداً أمر يتضمن اختيارك لهذا الشيء وقرار تتخذه بذلك . ونحن نمنح للشيء قيمة الواقعية بالرجوع إلى طريقة معينة ننبهها نحن ، وبالاندماج في عالم ما (٥٠) هذا قانون لا يمكن أن يتخلص منه الإدراك الجمالى ، حتى إذا أراد الفن أن يكون على أكبر قدر من الواقعية . وإن تصور الخطوط المحددة للنموذج بكل ما يمكنك من إخلاص ودقة وتشدد أمر لا يمكنك عمله إلا إذا شيدت بنفسك الوضع المميز للشيء ، وإذا اخترعت الشخصية أو الشيء ونظمت الصورة في إجمالها مع إعطاء أهمية معقولة لكل تفصيل فيها ، (٥١) والمثالية ، إذ نفكر فيها من هذه الواويرة لا تقل خطأ عن الواقعية . فالفنان لا يكتفى بتقليد « مثل أعلى » أو جوهر مخفى خلف المظاهر ، كما أنه لا ينقل المظاهر تماماً ، « فالشجرة التى يصورها المصور ليست كما أرادها شوبنهاور تلك الشجرة التى تعيش خارج الزمان والمكان ، والى لا توجد بينها وبين هذه الدنيا علاقة ما ، بل إنها الإدراك البصرى لوجود ملبوس إلى ما لا نهاية ، يبينه الفنان ابتداء من قريحة ما . . فليست إذاً هناك شجرة بالمعنى الحقيقى ، بل الموجد هو ترددات الحساسية كلها تبعاً لما تشير إليه الطبيعة وتقدمه ، إشارات تكون بمثابة دعوة لحركة تتحرك بناء عليها المزايا المميزة للشجرة ، أكثر منها تلك المزايا نفسها . ولن تكون هناك إذاً معطيات ما ، بل إن هناك خلقاً يتم طبقاً لموضوع معين . وبالاختصار فإنه يمكن أن تكون هناك معطيات جمالية دون رؤية الفنان نفسه . وما رؤية الفنان هذه في ذاتها إلا العمل الفنى ، (٥٢) .

ومن وجهة النظر هذه لا يمكن للحاسة الشخصية الذاتية للفنان أن تتمتع بأى امتياز ، فنحن لا نصل إلى مادة النفس بنسبة مباشرة أكثر من وصولنا إلى مادة الأشياء ، إذ أنه لا بد من مسافة معينة لكل رؤية ، بل ونجرح فنقول . . . لا بد من مسافة معينة لكل اتصال تلامسى ، (٥٣) وبالتالي فأنا لا أستطيع مهما يكن الجهد المبذول أن أتقابل وكيانى العميق، وكل تفكير أقوم به يفترض وجود انفصال بين العارف والمعروف ، لدرجة يصبح معها التقابل المطلق بينهما هو بعينه القضاء على التفكير نفسه . فالعلاقة بين الأنا والآنا ، كالعلاقة بين الأنا والأشياء هي إذن علاقة خطيرة ، أكثر منها اندماج تصوفى ، (٥٤) لهذا لا يمكن لآزمن الذاتى للفنان أن ينقش كما هو زمن عمله الفنى (٥٥) ، فزمن العمل الفنى ينتظم طبقا لمراحل أخرى . . وهذا الزمن النامى يقضى على الزمنية السلقائية . بحيث يصبح المشيد مطابقا للباشرة دون أن تتمكن من فصله عنها . والملاحظ هنا أننا لا نعرف فنونا زمنية ، ونحن لا نعرف أصلا إلا فنون الوزن ، (٥٦) ، والوزن لا يلتصق بما يعيشه الضمير التفكيرى ، وهو ليس تلك الديناميكية الإنسانية (كما اعتقد بيرجسون) التى تمكننا وحدها من أن نلبس الواقع ، بل هو نظام غير مستمر ، وتتابع ضربات ولا يوجد إلا فى العلاقات التى يساندها هذا التتابع ، (٥٧) ودعوة نفس الشيء تحى ما يفعله الآخر ، (٥٨) . ومن هنا فإننا إذا أدركنا حدس الديمومة ، فى إطار الوزن ، لوجدنا أنه لم يعد مباشراً . وينتج عن هذا أنه بفضل رعاية الفنان ، يعدل وزن العمل الفنى أحلاما لن تكون أحلامه هو ، (٥٩) وحق الموسيقى نفسها التى يتصورها البعض كأنها تعتق نبضات الديمومة بأقرب ما يمكن أن يكون القرب لا تستطيع دون وساطة زمن محدد الأسلوب أن تمسك بأوزان معينة من الحياة بصفقتها قانونا يعيشه الفرد ، (٦٠) .

فما من شئ أشد غرابة من هذا الإدراك الحسى النشط، الإبداعى غرابة

وبعداً عن وسيلة الكشف الطبي المباشر ، (٦١) هذه . . التي يدعو لها بيرجسون . وما من شيء كذلك أبعد من هذا التوافق الذي يضمن الاندماج بين الشخص المدرك والشيء المدرك ؛ ذلك أنه — كما يؤكد الأستاذ بايير — يتضح أن حدس الفنان ذو طبيعة عقلية ، لا غريزية ، وهو حدس لا يمكن أن يلبس الأشياء ذاتها ، بل إنه يتكون من «تجريد موجه» وتحليل يتم في صفات ومزايا . وهكذا «يقوم العمل الفني بإذابة الموضوع، تقصد نموذج الأصل لتحل محله مجموعة مشكلة عضوية من علاقات» (٦٢) . وما الفن إلا « هذا العالم الرفيع المكون من علاقات » (٦٣) ، ولون ما تعزله عن باقي الألوان لن يكون جميلاً مهما يكن نقاوته ؛ إذ لا بد له لكي يغنى أن يجاور لونا آخر ، هكذا الأمر بالنسبة « لهذه النقطة البيضاء ، الأكثر بياضا من بياض أقل درجة في البياض » التي نجدها في كتاب « الفيليب ، فالجمال في عين هو هذه العلاقة نفسها ، وهو موجود قبل وجود أي عمل فني أممي ، هكذا لا يمكن أن تكون الحاسة لدى الفنان بالذات مجرد أداة تسجيل بل هي « عضو مقارنة » (٦٤) وقبل ان يكون المنظر قد ظهر على اللوحة ، تكون عين الفنان قد نظرت من خلاله واستخلصت بشكل جزئي أمام الطبيعة نفسها ، اللوحة العامة بما فيها من بروز وتجميع وعودة وحساب متزن للكتل المكونة له ، وتلك الخطط الهاربة أو العائدة ، وذلك التناقض المتوازن بين القيم ، وهذه الوحدة المكونة للعضو ، وهذا الربط بين العناصر الواضحة ، وذلك التسلسل في الظلام ، وتقسيم الانعكاسات والمتوازيات . . . وهنا يدخل العقل المفكر نفسه في التجربة وهو الذي يهيمن على المقارنات (٦٥) .

لاشك أن الإدراك الحسي لدى الفنان يتميز عن الإدراك العادي . ولقد قدم لنا الأستاذ بايير الدليل على ذلك ، وما لرو يؤمن بهذا أيضاً حيث يقول : إن النظرة اللامبالية التي يلقيها الرجل العادي على الفن ترتبط بما يفعل

أو يريد أن يفعل، (٦٦) . وهكذا نجد صياد السمك الصيني ، الذي لا يعرف فن التصوير لا يرى رسم الأمواج بأسلوب صيني ، بل يراه بصفته صياداً ، أي بصفته رجلاً يحصل على الأسماك أو لا يحصل عليها ، . ومع ذلك فإن القول بأن الإدراك الجمالي غير خاضع للنشاط عملي أمر لا يعني أن تتفق مع بيرجسون في اعتباره هذا الإدراك غير مرتبط بأي نشاط ، وفي اعتقاده أن هذا الإدراك استقبالي لحسب « فرؤية الرجل غير الفنان تكون غير منتهية عندما تتعلق بمنظر إجمالي ، وقوته عندما تكون متعلقة بمنظر أخاذ ولا يمكن أن تتحدد إلا حين تكون مرتبطة بفعل ما . أما رؤية الفنان فهي تتحدد بنفس الطريقة مع فارق بسيط هو أن الفعل الذي يقوم به هو التصوير ، . وعلى ذلك فإن عملية التصوير تنحصر كما نعلم في خلق أسلوب . وبالتالي فإن من غير المهم أن ننظر إلى طريقة استخدامنا للأشياء ، بل إن الأشياء نفسها تكون عديمة الأهمية . فإذا تخلص إدراك الفنان من الحاجة ، فإن هذا لا يحدث بغرض الحصول على معلومات غير هادفة عن الطبيعة . ويكون الإدراك إذاً « مشروطاً لحسب بعالم الفن » (٦٧)

لكن ما هو ذا أخطر اعتراض على ذلك: إن الخطأ الرئيسي الذي ارتكبه بيرجسون ، والذي تنفرع منه الأخطاء الأخرى كلها هو أنه يخلط بين الفلسفة وعلم الجمال أحياناً . . . يخلط بينهما بل ويجمعهما في إطار واحد . فهو يرى أن هدفهما واحد ، وأن طريقتهما واحدة ، ويعتقد أن كليهما مكلف بأبعاد أفكار فوق واقعية تسرق الواقع والحقيقة ، بقصد اختراق مجال المعرفة ليصل إلى الحقيقة العارية ويفاجئ « الأصل المتحرك للأشياء » ، بوصوله إليه بلغته . فإن فهمنا الأمر على هذه الصورة ، لأصبحت الميتافيزيقا علماً يدعى إمكاناته الاستغناء عن الرموز « مادمناء » لا تستطيع تشييل الزمنية عن طريق الصور ، (٦٨) .

ومهما يكن من أمر نستخلصه هو أنه إذا كان هذا هو دستور الميتافيزيقا ، فإن

دستور الفن يختلف عن ذلك ، لأن الفن لا يعيش إلا بالصورة وبالرموز ، فهو لا يكتفى لحسب بأن يقبل في تطوره قيام مدارس الفكر والأساليب والأذواق التي « تقوم بالوساطة » (٦٩) ، بل إن كل عمل فني ينجم عنه عبارة عن تمثيل لشيء لا يتميز عن طريق تمثيله . ولقد كرر لنا فوسيون ألف مرة أن المعنى في الفن هو الشكل بعينه . ونحن نقول مستخدمين طريق التعادلية، إن المعبر عنه في الفن يتجسد تجسداً بالتعبير نفسه ، وإن الهدف فيه لا يتفصل عن الوسائل ، وإن الهدف لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير الإنتاج المنظم لهذه الوسائل ومن هنا كانت أدوات الفن هي التي تجعل من الفنان أسيراً لها . . وما يسمى « ستار الكلمات » الذي يتحدث عنه الفيلسوف هو الذي يصنع طبيعة الفن كلها في الحقيقة . فالفن يتضح لنا في هدفه ، ويضع جماله بالذات في نسيج لغته . . ومن المحال أن نبعد هذا الستار . . وإن أنت مزقته تكون قد قضيت على الفن ، (٧٠) .

إذا لم يكن بيرجسون قد كتب نظرية في علم الجمال إذاً ، فذلك لأنه — كما يرى الأستاذ بايير — « لم يكن بقادر على كتابتها » . وحين أخذ يبحث عنها ، وجد نفسه رغمًا منه أمام فلسفته هو ، (٧١) . فالحقيقة أن علم جمال ما ، ينمو في إطار حواس الإحساس التأمل لا يمكن إلا أن يفرق عاجلاً أو آجلاً في الميتافيزيقا، كما تنهى الأنهار إلى البحار . ذلك أن الميتافيزيقا تأمل بالإطلاق ، ومتى تكونت حرمت الفنون من عل وجودها . ألم يعترف بيرجسون نفسه بهذا ؟ « فإذا جاءت الحقيقة تدق أبواب ضمائرنا ، وإن نحن استطعنا الدخول إلى مجال الأشياء واتصلنا بها وبأنفسنا ، لأصبح الفن عديم الفائدة ، أو « لأصبحنا جميعاً فنانين . إذ أن روحنا تهتز في هذه الحالة باستمرار مع اهتزاز الطبيعة » (٧٢) . لكن ماذا تكون قيمة فن ما دون أن تكون هناك أعمال فنية ؟ وماذا يمكن أن يكون الفنان إن لم يعمل لينتج هذه الأعمال ؟ هذا هو الحائط الذي يرتطم به كل علم الجمال « الظاهري » لا يبحث إلا في أن يرى وأن يعرض نفسه للرؤية ويدعى أن في إمكانه

إعادة الكشف عن العالم بدلا من تصويره فنيا ، وينسى « أن عالم الأشكال يذوب حالما لا يفكر فيها الذشاط الجمالى ، ، وحالما يأخذ الفن فى اتباع حقيقته المستقلة ذاتيا وبمجرد « أن تصبح سعادة الفنان فى الانتصار لا فى الخلاص » (٧٣) . ولقد جرب أفلوطين هذا حين أخذ يبحث عن الجمال وحين وصل إلى قمة المشوة فترك رؤية العين و « انفصل فجأة عن الأشياء ، ليأمل فى المفهوم عقلا » . ومع هذا فقد كان أفلوطين صوفيا متصوفا . . ويرسون الذى يرين له بالكثير ، مثله فى هذا ، ومن هنا كانت كارثة الفرق الى قضت على علم الجمال عنده . انظر إذا واسكت ، فما إن يصل الفنان إلى قمة طبيعته التأملية ، حتى يقضى على الفن (٧٤) :

هكذا يكون توجيه علم الجمال فى طريق الواقع معناه « خطأ فى دخول العالم الذى تريد أن تعيش فيه . إننا نقرب هنا من حقيقة المشكلة ، فالأمر هو أن نعرف لمن تكون الأولوية ، للقيمة أم للوجود . . لمبحث القيم أم لمبحث الوجود . . للإنسان أم للطبيعة . ومهما يكن المذهب الذى يخلقه بيرجسون لنفسه عن الواقع ، فإنه — أى بيرجسون — يظل فى مجموعه من أنصار مذهب « الجوهرية » ، لأن جهده التفسيري يرمى إلى معرفة الأشياء كما هى عن طريق التأمل الجمالى أو عن طريق القريحة الفلسفية . لكن ماذا تكون « القيمة » داخل هذه النظرية ؟ يرى الأستاذ باير أنها تخفى ، إذ يقول « إن كل المستويات المسلسلة تسلسلا طبقيًا تلغى نفسها بنفسها ، ولالإدراك الخالص قيمة إدراك خالص آخر » . ومع هذا فالفن ينتقى ويفضل ويقارن ويرفع هذا الشيء لا ذاك « وإذا كان الفن يمنح الحلول للخطأ ، فذلك لأنه رأى أنها تستحق الحلول ، وهو وسيلة « لإعلاء الشيء الذى ينتقيه » . مثال ذلك أن جمال بطل المسرحية المأساة لا يأتى كما يفترض بيرجسون من أنه يجلب فى وضع النهار مشاعر دافئة ترقد فى

أحماق كل منا ، بل إنه يأتي من أنه يجسد قيما تتعلق وترتبط بها حماسي وأهدافي لما حرمت منه ، (٧٥) .

وبالاختصار فإن «الفن من معدن القيمة وليس من معدن الوجود» (٧٦) لأن الكائن هو الشيء المعطى ، في حين أن القيمة هي الشيء المبدع وإذا كان علينا أن نكتشفها فإنه ليس علينا أن نصنعها مادامت قائمة ، فإذا ماتم امتصاص القيمة في الوجود ، وإذا ما تطابقت القيمة مع الوجود ، ذاب الفن في التصوفية ، واستقال الإنسان أمام الطبيعة وتنازل عن حقوقه . وهكذا يكون المغزى النهائي للفن إذن هو أن الإنسانية تؤكد وجودها فيه بصفتها خالقة للقيم . ولقد سبق أن اقترح هـ . ديلاكروا هذا فقال : «إن العمل الفني ، شأنه شأن الفعل المعنوي أو الأخلاقي ، ترجمة واضحة لحركة العقل واتجاهه نحو سيادته ونحو اكتماله ، وهو يتمتع بقيمته لأنه يفسح منه » (٧٧) . ويعود الأستاذ بايير بقوة إلى هذا فيقول : «إن حركة إنسانية تسكن عالم الفن ، وإن صح التعبير ، هي عبارة عن صعود روحي ذوؤوب للنوع» (٧٨) ، ألا يمكن أن نعتقد أننا نسمع في هذا قولاً صادراً عن مالرو؟

نظم النظم

قد يصل الأمر بمثل هذا التحقيق في آراء بيرجسون إلى القضاء عليها لأنه — أي ذلك التحقيق — قاس لدرجة كبيرة . لكننا مستعدون وما زلنا أن نبعث الحريق في نظريات بيرجسون . ليست الحقيقة العميقة ، أو على الأقل ليست وحدها هي ذلك التطور المادي الذي لا يفتأ هذا الفيلسوف أن يعود إليه . إن نظريته في البدئية وفي الإدراكية لا يمكن أن تقبل دون قيود ، ومع كل فإن كل ما يقال عن وحول علم الجمال البيرجسوني لا يمكن

أن يبعث إلينا الرضا . فالعمل الفني ليس بمثابة مظهر ، فقط ، بل إن له سمكا وكثافة وجودية . ويقدم لنا شيئا لنعرفه ، وتدل على هذا تجربة الهواة الذين لا يعلمون العلم حقه ، إلى جانب ما يصرح به الشعراء والفنانون عادة .

لنبدا أولا باستبعاد بعض أنواع النقد التي لا يصحبها تبرير كاف . يقال إن هدف الميتافيزيقا هو الوضوح الخالص ، لا الفن . هذا هو اللا منطق الذي يدين به بيرجسون ، (٧٩) والحقيقة أنه ليس من المؤكد أن بيرجسون مذنب في حق المنطق ، فكتابات متباينة لحد كبير ، فالبدئية الفلسفية نفسها — إن نحن صدقناه — عبارة عن « حركة فكر ، أكثر منها رؤية تحمل معها وضوحها المؤكد ، وهي أكثر من هذا أيضا عبارة عن اتجاه حركة (٨٠) . إنه على أية حال لم يدع يوما بأن الفن يستطيع الاستغناء عن الرموز ، بل إنه قال أيضا بعكس ذلك : « إن البدئية الفلسفية ، بعد أن تكون قد اتجهت في اتجاه البدئية الفنية ، تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير ، وتسطيح بالحيوية قبل أن تتفرق على شكل صور ، في حين أن الفن يعتمد على الصور ، (٨١) .

لأننا لا نرى أن مثل هذا الرأي من شأنه أن يعرض الفن للخطر وأن يزعج به في الميتافيزيقا . لأنه إذا كان بيرجسون يرى « أنه إما أن يكون الفن عديم الفائدة ، وإما أن نكون جميعا فنانيين ، وذلك بفرض أننا نعرف كل الأشياء مباشرة وبالتمام ، فإن هذا الغرض لا يمكن أن يتحقق ، وهو يعرف هذا جيدا . ويصرح الأستاذ باير بقوله : « إن الفن يتميز ، بطاقة خاصة تسمح بالتجسيد ، وحتى الظلام الذي يخيم على الوسائل الفنية للتنفيذ ، هي التي تصنع التماسك القائم بذاته للفنون » (٨٢) . هذا صحيح جدا لكن لا يلوح أن بيرجسون قد أنكر ذلك .

ومن الأمور التي لا يمكن إقرارها أيضا ذلك الاتهام الموجه لمؤلف

«التطور الإبداعي» من حيث إنه لم يقدر قيمة الخلق الإبداعي لصالح الرؤية، في مجال علم الجمال. ولقد توقع بيرجسون هذا النقد ورد عليه مقدما، فقال: هل يقال إن الفنانين لا يرون بل إنهم يبدعون؟ هذا حق، لكن إذا كان الأمر هكذا فحسب، فلم نقول عن بعض الأعمال الفنية إنها واقعية؟ (٨٣). سؤال شائك، ذلك الذي يتعلق بالواقع في الفن. لكن بيرجسون لا يجد له حلا في الإطار المثالي الذي يتحدث فيه الأستاذ باير.

وواقعية العمل الفني في نظره ليست مستقلة استقلالاً ذاتياً كاملاً. وهي لا توجد في التماسك الداخلي للعمل الفني وحده، بل كذلك في العلاقة المضبوطة التي تقيمها الأجزاء مع الكل، وهي تتضمن إشارة للطبيعة باعتبارها نموذجاً ونقطة المرجع لا ينضب معينه. «ولدينا عمل فني أغنى بكثير جداً من دنيا أكبر الفنانين»، ومع هذا فإن أكبر الفنانين ليس بأقل قدرة على الخلق بكل ما في هذه الكلمة من قوة، فهو يضيف فعلاً إلى الطبيعة أشياء جديدة وبفضله يأتي إلى الدنيا شيء جديد غير منتظر. لهذا فنحن ننتهي بأن نجد من الواضح أن الفنان يخلق المحتمل في نفس الوقت الذي يخلق فيه الواقع وذلك عندما ينفذ عمله الفني» (٨٤). كيف إذاً والحال هكذا أن يقال عن بيرجسون «إن الأعمال الفنية بالنسبة له معطاة» — وهي الطبيعة لا يبقى منها إلا أن نكشف عن نواحيها المتحركة — وهذا ما يتميز به الفنان. وكل ما يجعل من الفن خلقاً يفوته إدراكه، (٨٥).

ومن المؤكد أن بيرجسون يفضل من الأساليب ما يسميه أسلوب الرشاقة، ويعتبر الفن، كالرشاقة، وسيلة للإغراء. وهو في هذا يدين لعصره وثقافته ولاستأذنه رافيسون. لكن «ليس بالإغراء تبهرنا مصورات «الموزاييك»، التي قدمها رافين، ولا العالم الجهنمي الذي قدمه جوياء» (٨٦). اعتراض ذو مدى تافه... إذ ما هو الإغراء وما هو الإيهار في الواقع

اللهم إلا أنهما جنسان من نوع واحد؟ إن لوحة «موزاييك» لرافين لا تجذبنا بنفس الطريقة التي تجذبنا بها لوحة «ايدواينو» ، ولكنها تجذبنا بنفس درجة الثانية . هكذا يصبح تحليل العاطفة الجمالية كما يقدمه بيرجسون مقبولا في جوهره . وليس من الخطأ أن ندرك من خلاله وجود حواس عضوية تتعلق بالحركة وبالارتياح وبالحياة — ويقال إن هذا غير صحيح في أعمال جويا وجريكو ورامبرانت ، وإذا كانت الكاتدرائية القوطية لا توحى لنا بالدفة العليا فإن الكنيسة الرومانية «تجمدنا» (٨٧) لكن أعتقد أن في هذا مبالغة ، فالأسلوبان القوطي والروماني يخضعان للوزن ما ، ولو أنه في كليهما يختلف عن الآخر . وهل يمكن أن نحكم على لوحات جويا وجريكو ورامبرانت بأنها جميلة إن هي لم تقدم لنا شعورا لطيفا رغم فعل «الصدمة» التي توحى بها . وإن هي لم تبعث فينا لذة حين ننظر إليها ؟ هناك ولا شك لذة ولذة . . أنواع مختلفة منها . كما أن هناك أنواعا مختلفة من الانفعالات ، وأعتقد أن بيرجسون قد أخطأ حين قال إن اهتزازات الروح ترجع إلى أي خلق فني . « وهل يمكن أن يقال نفس الشيء عن الكتابة الموسيقية الضيقة المنتظمة الشديدة التي قدمها باخ ؟ (٨٨) . أم لا ؟ الأمر كما نذكر أمر انفعال عقلي خالص ، بل وانفعال فوق العقلي . . ففي أي شيء يختلف هذا الانفعال عن عبقرية باخ ؟

مع هذا ، فإنه يكفي دفاعا عن بيرجسون . ولناخذ المعركة لحسابنا ونعد إلى قلب المشكلة . أن يكون الفنان المصور شيئا آخر غير المصور الفوتوغرافي أمر نعرفه تماما ، « فالنموذج لا يعود إلى الظهور على اللوحة ، كما يعود الرسم المشكل من الواقع : والعمل الفني لا يمكن أن يكون قطعة قماش مخسب ، (٨٩) .

لكن ماذا يمكن أن نستنبط من هذا ؟ هو ببساطة ما نعرفه من

أن ليس هدف الفن أن يمثل مظاهر الأشياء ونواحيها العادية السطحية . فإذا ابتعد الفنان عن مصاحبة هذه المظاهر السطحية ، وغير أشكال الأشياء ، بل إنه إذا تخلص من كل تقليدية مباشرة لمسايراه أمامه ، فإن هذا السلوك يعنى ، لا أنه يخضع لما يتطلبه التنفيذ التشكيلي فقط ، بل كذلك أنه يعبر عن حقيقة أعمق يكون قد أدركها في مجال خارج عنه أو في داخل قرارة نفسه . والفن — عدا عصور الانهيار — كان دائماً يهدف نحو حقيقة مصاغة في لغة الحواس ، بل إنه يتخطى حقيقة الحواس ، وتطور فن التصوير الحديث لا يناقض ذلك ، وهو يتميز بالرغبة في التعبير المباشر عن عالم أكثر واقعية ، عالم متداخل في الكون وفي الفنان ، عالم هو في آن واحد وبلا انفصال محسوس وروحي . . . يعبر عن هذا العالم دون الالتفاف حول التمثيل النقلي ، ويعبر عنه أكثر مما ينسكرك العالم الخارجي . إذاً لا يهم أن نتعرف الشيء الأصلي أو لا نتعرف . ولا يهم أيضاً ألا يكون الحصان الأبيض ، الذي صورده جوجان أبيض ، أو أنه يرتوى بالقرب من حصان أحمر . فالحقيقة المقدسة ، كما يقول كلوديل (٩٠) — حقيقة — تفهم من خلال المجال الداخلي ، للبصير كما يقول رودلف ، ولذا فهي تثبت وجودها أحسن مما تثبت نسخة واقعية جافة . ويقول الأستاذ بايير إنه إذا كان للفن مذهب فإن هذا المذهب أن يكون شيئاً آخر غير فلسفة نجاح العمل الفني (٩١) . — نعم — و — لا — لأنه : لا يمكن أن يكون الفن إلى جانب هذا فلسفة على أكبر درجة من الإخلاص ؟

والفنان — كما يقول الأستاذ بايير أيضاً — « لا يفكر في أن يعرض علينا شيئاً ، لكن هذا الشيء ذاته يكاد يرى » (٩٢) . أظن أن في هذا مبالغة واضحة ، فكم من المثاليين والمصورين والأدباء القصصيين والشعراء قد كرروا بألف طريقة تلك الفكرة التي قال بها فلوير : « افقاً عينيك وأنت تنظر ماويلا ، لاشك أن النظر طويلاً لا يكفي ، فالنظرة ذاتها ليست عملاً

فنيا . لكن لابد من أن تكون النظرة نقطة البدء . وإلا فلم يبق الفنان طويلا أمام نموذج ليدرسه ؟ إن من السخرية الادعاء بأن الانطباعيين لم يغرسوا قائم لوحاتهم وسط الطبيعة ليروها رؤية أحسن ما يمكن أن تكون الرؤية .. وما هذا الادعاء إلا لأنهم في الحقيقة اخترعوا لنا أسلوبا . والقول بأنهم مارسوا أكبر قدر من الحرية لإزاء النموذج ، وبأنهم صوروا أجمل مناظرهم كاملة متكاملة داخل غرفة التصوير ، قول لا يمنع من أنهم أول الأمر قد وضعوا الوبد في عيونهم ، كما قال رينوار . فنحن إذن لانستطيع أن نوافق على تأكيد من هذا النوع : « إن الفن يتقدم أمام الواقع وقبلة ويخفيه بستار ، وذلك بكل وسائل سيره الداخلي ، وبكل قوى الإنتاج عنده ، (٩٣) » .

لقد كان الأستاذ بايير أكثر إلهاما ، مهما يكن غموض تلك الاستعارة التي استخدم فيها « المرأة » بعد كل من أفلاطون وفنشي وستندال وبروست وعلى قدر على ليست المرأة ستارا .. « امرأة محطمة » لانعكس إلا بعض أجزاء . امرأة لا يعطى عليها إلا « منظرًا غير مباشر » (٩٤) بالقدر الذي نريد . لكن أي امرأة مشوهة للأشكال ؟ هذا موضوع آخر . لكن الأمر أمر نوع من المرايا السحرية بالمعنى الذي يسمى فيه بودليير الشعر « سحر استدعائي » ، أي سحر يسمح للأشكال الملبوسة أن تظهر في الحقيقة التي لا تقع تحت حواسنا . والأستاذ بايير إذ يدافع عن نفسه هو ، يضطر تماما إلى أن يعترف بهذا . فهو يقدم اعترافا يقول فيه إن الفن يمس الواقع « بمضات » ويدخل في الموضوع « لحظة » . وإن الفن العبقري خاصة يتعدى عن طريق « غطسة » سريعة وسائل الفن (٩٥) . وإذا سمح لنا أن نعتبر الفن العبقري هذا بمثابة النموذج الأعلى لكل فن صحيح ، فإننا لانطلب أكثر من ذلك . ولم يكن بيرجسون نفسه يعتقد أن القريحة ، سواء أكانت فلسفية أم جمالية ، هي خبز كل يوم .

المؤكد أن الفن يتضمن الاصطناع ، وذلك بنسبة متغايرة طبعاً ، فالاصطناع في قصيدة مديح عابرة يختلف عنه في ديوان « الليالي » لموسيه ، وهو ليس بعينه في التصوير الزخرفي والتصوير المنزلي ، أولدى فيرونيز وأوديلون ريدون . إذا الأمر أن نعرف هنا ما إذا كان الاصطناع في أى عمل فنى عظيم حقاً هو طريق الإخلاص للحقيقة والواقع . ألا تقاس قيمة عمل فنى ما - بقدر النجاح في التنفيذ - بالتجربة الروحية المحمل بها وبالضرورة الداخلية التى ينبع منها ، وبخصب الرؤية التى يقدمها - وباختصار بوزنه الواقعى ؟ إن الفنان ساحر لكنه ليس حاوياً أو بهلواناً ، ولا يرمى عمله إلى ذر الرماد فى الآعين أو إلى إظهار « مظهر » واه تافه ، أو إلى تجميع علاقات لا سند لها . وإذا كان الفنان يبحث فى تنظيم « تأثيرات » فهو يفعل هذا ليقول شيئاً ، وهو يحمل ما سوف يقول . هل يصبح الشعر إذا مجرد لعبة لفظية ويصبح أى متحف تصوير نوعاً من متحف شمع ؟

ما من شك فى أن « الأنا » الفئانة ليست هى بعينها الأنا العميقة ، كما يدعى بهذا بيرجسون على الأقل . ما هى إذا ؟ إنها أحياناً « أنا » ميتافيزيقية — نحن نقر هذا — وأحياناً « أنا » مشعوذة (٩٦) . إن هذه كلمة فانت الأستاذ باير ، إنى واثق من ذلك . أيمكن أن يكون رامبرانت وشاردان ودوميه وفان جوخ وسيزان مشعوذون بسبب مهارتهم الفائقة ؟ هل يمكن أن يكون جيرود وكوكتو ويكاس وكذلك لأنهم نظروا إلى ما فوق الواقع ؟ إننا لن نوجه إليهم هذه السبة . إن حياة الفن بالنسبة للجميع تقريباً مجازفة خطيرة للغاية ، تحمل فى طياتها أحياناً بطولة كبرى بحيث تقضى على هذه السبة . أعد قراءة رسائل لشاعر شاب تلك الرسائل الشهيرة التى كتبها ريلكه . . هل تموت إن أنت منعت من الكتابة ؟ هل نفسك فى أشد لحظات الليل سكوتاً : أمضطر أنا إلى أن أكتب ؟ واحفر فى نفسك لتصل إلى أصق الرد . فإن كان هذا الرد بالإيجاب ، وإن أنت استطعت أن تقاوم

مثل هذا السؤال الخطير بقوة وساطة وتقول : « يجب على ... » ، إن فعلت هذا فاشرع في بناء حياتك تبعاً لهذه الضرورة ، ويجب أن تصبح حياتك هذه — إلى أشد اللحظات خمولا وأكشرها فراغا — علامة وشاهداً على مثل هذا الدفع . هنا اقترب من الطبيعة ... (٩٧) . أين أثر الشعوذة في هذا كله من فضلك ؟

إن الحجاج التي نعارض بها الأستاذ بايير تصلح من باب أولى لتنفيذ آراء مالرو وأنصاره ، وذلك أن الفن في نظرهم انتصار لأسلوب وممارسة له وليس تعبيراً عن رؤية إطلاقاً . فهم بهذا يرفضون الصيغة التي قال بها بروسست من حيث « إن الأسلوب بالنسبة للأديب وللصور على السواء ليس مسألة تنفيذ فني ، بل هو خاصة من خواص الرؤية (٩٨) » . ونحن نقر رأيهم هذا تماماً ، بل ولقد أثبتنا بأنفسنا أن الأسلوب باعتباره « خاصة للرؤية » قول غير كاف . فهما يكن الحدس جديداً فني عديمة القيمة إن لم تتجسد في الأشكال . وحيث لا يوجد الأسلوب أو وسيلة التنفيذ ، لا يوجد الفن . فهل نستنتج من هذا كما يفعل مالرو أن « الرؤية في خدمة الأسلوب » لدرجة يحدد فيها الأسلوب للرؤية ؟ إن المثل الذي استعمرناه حالاً من بروسست لا يسمح بهذا أبداً . مؤكداً أن النص الأول من الجزء الخاص بأزهار الشوك في قصة جان ساني (لبروست) لا يتمتع بنفس التدفق ولا بنفس الإتقان الموجود في النص النهائي من قصة صوب بيت سوان . ومع هذا فبين الحاليتين — أي بين مغزى النصين — مرت خمسة عشر عاماً ظل بروسست يعمل خلالها وبعدها ولد فنانون (٩٩) ليسكن هل يدل هذا على أن الرؤية البدائية لم تكن قد استمرت في البقاء لدى مؤلف سوان ؟ العكس هو الصحيح ؛ فقد تعلم بروسست مهنته بين عامي ١٨٩٨ ، ١٩١٣ ، وخلق أسلوبه هو ، وحسن آلته الموسيقية وشده كيانه . ولكن لم كل هذا يا إلهي ؟ إن لم يكن لأنه أراد أن يكون قادراً على التعبير عن « رؤيته هو ؟ » .

وهكذا فإن الفن ليس أسلوبا فحسب ، ولا هو خاصة للرؤية فحسب ، بل هو كلاهما في آن واحد ، مادام الأسلوب الأصل وسيلة لترجمة إدراك أصلي للحقيقة الداخلية أو الخارجية . من أين يأتي انحطاط العمل المقلد ، الذي يتدد به مالرو ، إن لم يكن من حيث كونه نوعا من جسد دون روح ، أو طريقة كتابة أو تصوير لا تبرر صحة طريقة الإحساس أو التفكير ، أو شكلا لن يستمر الوجدان الحى فى ملء فراغه أو منحه الحياة ؟ وكيف نستطيع أن نعرف السبب الذى من أجله يعذب الفنان نفسه كل هذا العذاب (وهذه فكرة أساسية عن مالرو) لكى يقطع بين نفسه وبين طريقة التنفيذ التى اتبعها سابقوه ، ولكى يخلق طريقته هو ، كيف إن لم يكن لديه شيء . يقوله ولم يسبق أن قاله أحد غيره ؟ إن هذا الانفصال بين الفنان وصاحبه ، كما أفهمها ، يؤكد لشخصيته . لكن أليست الشخصية أقرب ما تكون ، أو أبعد ما تكون عن الحقائق ، أو سابقة لها ؟ يقول مالرو قولاً رائعا حين يقسم : إلى كم من الأيام يحتاج الفنان لكي يكتب بنغم صوته هو ؟ (١٠٠) لكن ما الصوت إلا صدى النفس الذى تكشف فيه هذه النفس وتعبّر عن نفسها من خلاله ، إن بيت شعر يكتبه لافوقتين أو لامارتين ، أو جملة يكتبها سان سيمون أو شاتوبريان أو مالرو أو آبة من آيات كلوديل عبارة عن تنفس لأفكارهم ، وإن صح القول ، بمثابة ، الإيقاع الحى . . . يقول ج. شاردان إن الأسلوب هو النغم ، والنغم يأتي من الأعماق . . . إنه الصوت المميز للتربة الداخلية الخاصة .

وسواء رضينا أم لم نرض ، فنحن منساقون من جديد نحو بيرجسون فى بحث الجوهر . على أن مالرو ليس بعيدا عن هذا الجوهر . كما يتصور البعض ، فهو يقول : « إن كل فن تعبير عن عاطفة أساسية للفنان إزاء العالم ، يكتسبها فى بطء (١٠١) ، ذلك أننا نجد رسما تخطيطيا أوليا ، يلزم الفنان المبدع ويؤمى إلى التجسد فى صورة جديدة . وهذا

النداء الذى يطلقه النفير الرومانى أسفل السكوليزيه الذى استقى منه كورنى أحسن ما استقى والذى تعرف من خلاله أحسن ما كتب ، وسعف النخيل الذى كانت أبيات شعر راسين تميل تحته . . وكورنى وراسين لم يفعلا إلا أنهما أخلصا لهذا النفير وذاك السعف فحسب . وعند فيكتور هوجو ، يلاحظ أن هذه اللقوا فى دور جزء من أجزاء فرقة موسيقية - أوكسترا - وتأخذ الكلمات فى التحسس لتلحق بهذا الوزن المنتظم ، لأن هذا الوزن غير مرتبط بها (١٠٢) ونفس الشيء يحدث عند المصورين ، إن مخطط كل (Klee) خط . هـش حاد على قائم غير منتظم وهو خط الرسوم اليدوية لدى القدماء . ومخطط كورو وشاردان وفرمير تبسيط فى التناسق ومصيدة مضينة (١٠٣) . إذا . . هذا مخطط الأولى الذى يستجيب إلى العاطفة الأساسية للفنان إزاء العالم . ألا يحوى فى بدوره الأولى « رؤيته » الخاصة للأشياء وللحياة وللإنسان ؟ ألا يشبه المخطط الديناميكى الذى تحدث عنه بيرجسون كما يشبه الأخ أعاء ذلك النهج الذى يخرج من الوجدان الإبداعى ليكون مجهودا للتعبير عنه فى دقة ؟ ماذا يعنى هذا المخطط الإيحائى الذى يدين به الفنان لكونه « مخلصا فى بساطة اللهم إلا أن إرادة الانفصال والتوصل إلى الأسلوب شيثان تتحكم فيهما الرؤية » .

ويرى « جيد » أن الأعمال الفنية الكبرى إنما تطفو بجلدها حينما يفرق الزمن كل شيء . ومالرو يرى بدوره ولا يرى فى أيامنا هذه التى ماتت فيها « الأساطير القديمة » التى أوحى أصلا بالأعمال الفنية . . فى تمثال عذراء روماني مثلا ، أو تمثال بوذا أو أى تمثال « سومرى » ، إلا « تحفا » . ويرى آخرون غير جيد وفاليرى أن نظريات بروسست قد أصبحت عتيقة إلى حد ما ، وأنها لم تعد ذات قيمة كبرى اليوم إلا بفضـل أسلوبه (١٠٤) لكن كيف لانهم إلا بالأسلوب ؟ إن الأسلوب بالقدر الذى يترجم به موقفا وجوديا أو نعبر به عن رؤية معينة (وهو نفس الشيء) يتضمنان

مع المعنى لأنه ما من أحد يستطيع أن يفهمه أو يتذوقه إلا وهو يشارك على الأقل في هذا الموقف أو تلك الرؤية ولولمة لمحة توافقية بسيطة . ولقد كان أول من قدم الدليل على هذا ، وهو الذى لا يجب من الأعمال التصويرية التى أنتجها عصر النهضة إلا القليل على وجه الاستثناء ، فرغم أن الأعمال الفنية الكبرى تحتفظ فى هذا ، بالإهاب الخارجى ، لها ، فإنها لا ترجع فى عظمتها إلى « العاطفة الرئيسية بإزاء العالم ، ؛ لأن هذه العاطفة عاطفة مؤلفيها ، لا عاطفة العالم . لماذا يعلى ويكبر مالرو إذا القناع الزوجى وبجمله قلقه النفسى !!! إلا لأنه يكتشف له — أو يمنحه — معنى ، ولا يمكن لأحد من معاصرى نابليون الثالث أن يمنحه له ؟ إن أسلوب بروسى ما كان ليوجد دون رسالة حملها بروسى . . وما كان له أن يوجد إلا لأن أسلوبه هذا يمارض مع أسلوب كل من سبقوه . ولأن هذا الأسلوب يصطبغ بالحياة لسبب واحد هو أنه يؤدي إلى اختراع أشكال متباينة جديدة ، (١٠٥) إنه حتى بحياة الوجدان الذى يكسوه بكساء متنقن ود على المقاس ، الكساء الذى يضطر إلى الموافقة عليه رغم المعارضات . اذ يقال إن فن بروسى لا يهدف إلا إلى أن ينقش فى المادة اللفظية تدفق الحياة الداخلية مادام مخططه الأولى هو الصلة التى طالما أهملت قيمتها بين الحواس والمشاعر التى تثيرها أو تلتجها (١٠٦) أليست النظريات والأفكار ، أو بدقة أكبر الجزء الهام من رؤية بروسى ، هى التى تنسج داخل الأسلوب نفسه ؟ .

منذ بدأنا هذا البحث ونحن نربط الجمال بالكائن ، وبالتالي نربط علم القيمة بعلم الوجود . لكن كان هذا الربط فى نظر الأستاذ باير مبعث أسف ولعنة ، فهو يرى أن مثل هذا الازدواج يعرض استقلال الفن للخطر ، ويضع دقة الحكم الجمالى وحق الإنسان فى تقرير القيم موضع الشك والاحتقار . لكننا نرد على ذلك بقولنا : إن الجمال ذاته ليس احتكاراً للفن ، وإن جمال الطبيعة غير ناتج عن جهد إنسانى . فكل ما هو جميل فى الطبيعة يتقدم

لنا كخام ونسبة تنسب إلى الكائنات. الطبيعية ونحن نستطيع لذلك أن نبعث بالأساذ باير إلى الأستاذ سوريو ليعلمه أن الأعمال الفنية لا تدين بهيبتها إلا لرتبة السمو بوجودها، أفصد القوة والتماسك وضرورة الوجود التي تضعها في الكائن وتخلق وجودها وما فوق وجودها، فهكذا لا يمكن للقيمة أن تنسك الكائن، وفي حالة الجمال الفني وفي حالة الجمال الطبيعي على السواء، لأن هذه القيمة تقوم على الوجود وتختلط به. فكلما كان هناك جمال كان ثمة وجود. أما القبح فهو عدم الوجود بالنسبة للكائن، والقبح المطلق هو العدم المطلق؛ إذ لا يمكن أن تكون لشيء ما قيمة بالنسبة إلى - أقصد إذا كنت أهتم بهذا الشيء - إلا إذا كان ذلك الشيء يستجيب لغبة أو إرادة أو أمنية عندي. ومع هذا فليست هذه الأمنية هي التي تخلق القيمة بل هي التي تتعرفها وتتعرف نفسها فيها، وتستقبلها وتمتلكها لنفسها. بهذا وبهذا فقط يمكن أن نفسر ظاهرة «خيبة الأمل» : فإني حين أنتظر من شيء أن يتلغى ثم لا أجد فيه إلا عظاما خاوية، أبقى جائعا، وما طعم الجميل إلا شكل من أشكال هذه الأمنية. وهو حب الكائن حين ننظر إليه باعتباره يستحق النظر إليه، أي حين نصوره لأنفسنا بصفته قادرا على إشباع العقل والحواس.

وقد يسألنا الأستاذ باير إذن ما فائدة الفن والفنانين. ولم يحس الإنسان لحاجته لإبداع الجمال؟ ذلك أنه مادام الجمال خاصية للكائن، فهو يمنح ويولد مع الكائن، ولذا فإن الشيء لم يصبح في حاجة للكشف عنه ولن يصبح في حاجة إلى صنعه (١٠٧) لأنه قائم فعلا. وما كان هناك مكان للنشاط الفني وفنّانية توصي بتأمل الطبيعة. ونحن نرد على هذا بقولنا إن معنى ذلك القول أننا نفسي أن الكائن - أو بالأحرى الكائنات الملموسة الموجودة - تقبل عدداً كبيراً، أو كما كبيرا من التحسينات، وهي حين توجد لا ترض طموحنا على السواء، ومن هنا كانت لدى الفنان حركتان تجر إحداها

الأخرى دون أن تتعارض : فن ناحية ، نجد أن من الضروري استخلاص ما يتضمنه الشيء من كيان وجمال، ومن ناحية أخرى يجب أن يضيف الفنان إلى هذا الجمال وذاك الكائن شيئا ، وأن يضع في العمل الفني ما هو غير موجود في النموذج الطبيعي، أو يوضع ما هو موجود وغير مرئي فيه ومن هنا نقول : إن عالم الفن لا يتعارض مع عالم الطبيعة ، بل هو امتداد له ، يستند إليه ويكشف عن كنوزه ، ويعمل على السعى إلى النجاح ، أكثر وأحسن منه ، بمعنى أنه يسعى إلى تعديده وتحطيه وتنقيته وعودته التي لم ينفذها هو بالتام . إن هناك بعض النصوص التي كتبها بيرجسون لا تشكر مثل هذا التفسير ، وبذلك فإن من الصحيح أن لقاء الإدراك الحسى لا يمكن أن يكون وحده قاعدة جمالية كافية ، لأنه يخضع الكائن الذى يجب إدراكه بلا شك والذى يجب بالإضافة إلى هذا أيضا تقويته وترقيته . فالمبدأ الرئيسى إذا فى كل شيء هو أن هذا الطموح مهما يكن الاسم الذى يطلق عليه ، هو الذى يصنع الفنان ، كما يصنع العالم والبطل والفيلسوف وهى التى تشكل أعق ما فى أعماق الـ ، أنا .

المعرفة الجمالية

لم يكن من المستحيل ، مهما قيل ، إيجاد العلاقة بين دور الفن فى الكشف عن الواقع والوسائل التى يستخدمها العمل الفنى بعد أن يكتمل فى جذب الرأى له (١٠٨) ولقد كان من الضروري أن نرتفع حتى نصلى إلى فكرة عليا نتخطى بها التردد بين الكشف عن الواقع ووسائل جذب الرأى ففكرة تسمح بالتوفيق بين البحوث الصحيحة ذات التناقض الظاهرى فيما بينها . فالحقيقة أن أصالة الفن تنبع من أنه رؤية وإبداع فى وقت واحد . فالفنان — وهو رجل مغرم بالطبيعة إلى درجة كبيرة جدا — رجل معجب بجمال

الدنيا ، وحساس إزاء أقل ما يقدمه الواقع ، يعتبر في نفس الوقت رجلا يعيد خلق الطبيعة، ويصنع الأشياء الموجودة بذاتها ولذاتها ، ويبني عالما على هامش الحقيقة الواقعية ، فإذا كانت هناك إذن معرفة جمالية فهي من نوع خاص جدا يجدر بنا أن نحدد خطوطها المميزة لها .

تلك المعرفة الجمالية هي قبل كل شيء معرفة شاعرية إن نحن استخدمنا تعبير ماريتان ، أو هي معرفة الفنية الشاعرية إن نحن استخدمنا تعبير الأستاذ أنجيلسون ، ولنفهم ذلك طبقا للأصل اللغوي لهاتين الكلمتين : شاعرية Poétique لدى ماريتان ، أو فنية شاعرية Poétique لدى جيلسون ، ونستخلص منه أنها معرفة ترتبط بالنشاط الإبداعي الذي لا يمكن ممارسته إلا في الإبداع وفي طريق العمل الفني الذي يتولد عنه ، هذا مالا يبدى الفلاسفة المحدثون استعداداً كبيراً لقبوله . فالمعرفة عندهم « تعرف » ، ولا تفعل شيئاً من ذاتها . وبذلك فإن فلسفة الوجود التي طبعناها وندين بها تبدو هنا على عكس هذا الرأي ولكنها توضح لنا ولهم الشيء الكثير . فكما أن الوجود الإلهي في الله هو العلة الحقيقية لوجود المخلوق الذي يمنحه الخالق وجوده ومفهرمه في نفس الوقت ، فإن الصورة الشبيهة بالخالق ، — نقصد صورة الإنسان هي الحقيقة القائمة للكائن الذي يتبعه العمل المفروض عمله في آن واحد ودون انفصال ، ويتبعه أيضاً حب الخير الذي يمكن أن « يكون » والإرادة في جعله كائناتاً والقدرة المنظمة تنظيمياً حسناً لجعله موجوداً (١٠٩) وهكذا فإن الأمر لا يمكن أن يكون أبداً ، كما يفترض الأستاذ بايير أمر « رؤية » ، تسبق الفعل ، كما يسبق النموذج الصورة المنقولة عنه . ولن تكون المعرفة الشعرية سابقة للنشاط الإبداعي ، بل هي داخلة فيه ، مشتركة وإياه ماديا في التحرك نحو العمل الفني ، . وليست هذه المعرفة شيئاً آخر غير « الصفة الخاصة لهذه النواة الروحية التي كان القدامى يسمونها « فكرة » ،

العمل ، أى الفسكرة الصانعة أو العاملة، يقصدون بهذا معنى هقيقا يعبر
الحياة فى الصورة الخارجىة ، (١١٠) ،

وهذا الضم الوثىق بىن الرؤىة والفعل يىز المعرفة الجمالىة تىمىزا جذرىا
عن المعرفة العلىبة ، « فى حالة العلوم — هكذا بقول مارىتان نختص الوظىفة
الإبداعىة للجوهر العقى فى داخل العقل بإنتاج مذاهب وأحكام وتبرىرات
نعرف الأشياء عن طرىقها وتصبىح الوظىفة الإبداعىة تابعة لوظىفة المعرفة .
أما فى حالة الفن ، فعلى عكس هذا ، تكون وظىفة الجوهر العقى من حىث
المعرفة تابعة تبعىة كلىة للوظىفة الإبداعىة . فالجوهر العقى يعرف بقصد
الإبداع ، وإذا كانت المعرفة الفنىة تدخلى فى هذا ، فذلك لىكى يستطىع
العمل الفنى أن يتم وىصبىح العمل ثمرة إبداعىة العقل ، تلك الإبداعىة التى
جعلت لتوجد خارج الروح ، (١١١) . ومن وجهة النظر هذه ، تصبىح
المعرفة الجمالىة أكثر شىبا بالمعرفة العلىبة أو الصنعة الیدویة ، لأن هذه
الأخىرة تىمىز بوجدانات تتفتح عند الاتصال بالمادة وتتطلب تشكىل هذه
المادة ؛ ذلك لأن الصنعة الیدویة لىست مجرد تطبىق لقوانىن نظرىة ، ولأن
الصانع الفنى يقوم هو أىضا باختراع شىء ، ولىكنه لا ىخترع إلا حىن ىعمل ،
كالفنان الذى لا ىجد ما ىبحث عنه إلا حىن ىبدأ تنفىذ عمله الفنى . والبحث
الذى يقوم به الصانع الفنى — وقد قلنا هذا من قبل — « ىبحث حىن ىعبر ..
بىحث عن مشروعاته وأفكاره من خلال حركات مرسومة رسما تقرىبىا ،
أى بىحث ىفترض تحركات تقوم بها الأیدى فى الزمن والمكان بطرىق مباشر
أو غیر مباشر ، لتجمىع العناصر فى مواضعها ، (١١٢) .

وقد ىكون من الخطأ أىضا الاعتقاد بأن الفنان ىعبر عن نفسه لىكى
ىبدع ، أو بأنه ىبدع لىعبر عن نفسه . والحقىقة أنه ىعبر عن نفسه عن طرىق
الإبداع وىبدع عن طرىق التعمىر عن نفسه ، ورؤىته لنفسه وللأشىاء لىست
بداىة ىبدأ منها أصلا ، بل هى نهایة العملىة التى تهدف إلى أن تخلق عملا

فنيا . ألم نلاحظ في أغلب الأحيان أن كل مشروع في كان في بداية الأمر بحثا في الذات ؟ يقول جوته : «إننا غامضون بالنسبة لأنفسنا » . والعملية التي يقوم بها الفنان عملية هدفها إنهاؤها القضاء على هذا الغموض بعض الشيء . ويرد دريولا روشيل على هذا السؤال : لماذا تكتب . ؟ بقوله : « لا أرى رؤية أوضح . ولا أرى نفس رؤية أوضح كذلك » . ولا فرق بهذا الصدد بين الأدب الشخصي والأدب اللاشخصي إذ يصرح جوليان جرين بقوله : « يجب أن أكتب قصص ومقطوعات لكي أكتشف ما يحدث في نفسي » . وشاعريه المواطن الشخصية ليست هي الشيء الوحيد الذي يهدف إليه ويفردي حين يقول : « إن الشاعر مدفوع للإبداع بحاجة ملحة ملازمة له للكشف عن سر كيانه الداخلي » . وأعماله تمثل « كشفا يقوم به عن نفسه ولنفسه والآخرين في آن واحد » (١١٣) . هذه الرحلة داخل النفس لا تختص الأدباء وحدهم ، ولا يقوم بها الشعراء وحدهم ، كما يشهد على ذلك خطاب كتيبه المصور جوجان يقول فيه : « إن أشعر بحاجة — لا لأن أذهب مسافة أبعد مما سبق فيما سبق أن أعددت — بل لأن أجد شيئا أبعد . . . أشعر به ولم أعبر عنه بعد . . وآمل أن تزوا هذا الشتاء شخصا جديدا جدا اسمه جوجان . . والذي أريد معرفته هو ركن من نفسي مازال غير معروف » (١١٤) .

لقد قاربنا بين المعرفة الجمالية والمعرفة الصناعية اليدوية . . ولكنهما لا يستطيعان أن يسيرا معاً مدة طويلة ، لأن الفكرة اليدوية تغطس في المادة ، لكنها تغطس فيها لتسيطر عليها ، وهي تستخدمها لهذا الغرض كما يتضح في رسوم يقوم بها مهندس ، أو في الخطوط المجردة التي نراها في المنطق المذهبي . أما الفكرة الفنية فهي لا تفعل هذا ، لأنها غير قابلة للتشكل على صورة أفكار أو أقوال . وهذا هو السبب في أنها رفعت لمستوى الروحية في شكل ملبوس ، ولأنها تعبر عن نفسها في المحسوس وبشكل لذة محسوسة

(١١٥) . هذا قول ماريان : إن الحدس أو الانفعال الإبداعي فهم غامض للأنا وللأشياء معاً في معرفة تتم بطريق التوحيد أو المشاركة الطبيعية التي تنبع ولا يتم التعبير عنها إلا في العمل الفني (١١٦) حدس أو انفعال لأن الفكرة الفنية تتولد في جذور النفس وتسبق في هذا كل تفرقة تحدث في النفس ، أى تسبق كل تقسيم للنفس إلى ما يسمى « عقل » و« عاطفة » و« طبيعة أخلاقية » ومن هنا يكون أصل الفكرة الفنية في التجربة الحية التي تتصف ببناء على ذلك بصفة الوحدة والاكتمال . إن الكلمات العادية لا تستطيع إلا أن تخون ذلك الفعل ذا البساطة غير القابلة للتقسيم والذي يتم فيما قبل أو فيما بعد العقل والعاطفة حين نريد تسمية هذا الفعل . إن أنت أردت إذاً أن تلمسك بالفكرة الفنية ، كان عليك أن تسميها معرفة على هيئة توافق روحي ، أو بالأحرى ، معرفة على هيئة تماسك وارتباط طبيعي ، أى اشتراكاً وتشابهاً ، لأن الفنان « يعرف » العالم ويغير ما يجب تغييره بنفس الطريقة التي يعرف الرجل الفاضل الفضيلة . ذلك الرجل لا يستطيع أن يقدم تعريفاً للفضيلة إن لم يكن قد درس علم الأخلاق . ومع ذلك فهو يعرف علم الأخلاق أحسن مما يعرفه أشد رجال الأخلاق علماً وطلاقة حديث ، لأنه يعرفها من الداخل ، ولأنها عنده تجربة وميل وغريزة وطبيعة ثانية ، ولأنه كيف على منوالها حياته . ولأنه جسدها ، ولأنه بذاته الفضيلة على وجه ما .

إن فريديون لا يرجع إلى ما قال به أرسطو والقديس توماس ، ومع هذا فإن النحائلات التي يقوم بها تتفق وتلك التي يقوم بها ماريان . وهو إذ يستعير من نيومان تعبيراته الفنية في هذا المجال ، يعرف المعرفة الشعرية بأنها معرفة واقعية لا معرفة أساسها الفكرة أو الرأي . إنه يقول : « إن المعرفة الشعرية تصل إلى الحقائق وتربط الشاعر بالحقائق . ويحدث هذا فيما وراء الأفكار والصور والعواطف والحواس ، لكن بطبيعة الحال يحدث هذا بطريق جميع هذه المناشط السطحية . ففي حين أن العلم لا يقدم لنا من موجودات الطبيعة

إلا جزئيات تقريبية فقيرة ، يقدم لنا الشعر الأشياء نفسها في كمال مادتها وتام جوهرها. وعندما نشعر بالصدمة الشعرية ، يحدث فينا نوع من الاتصال بالواقع ، ويصبح هناك شيء ما نمتلكه ، وليس هذا الشيء حقيقة تنوجه للعقل المفكر ، بل هو الحقيقة العميقة لهذا الشيء أو ذلك ، تهز نفسنا العميقة . على أن كلمة المعرفة ، كلمة فقيرة لأنها لا تعبر عن هذا التضامن المشتعل الحى الكامل بين روحنا كاملة والواقع الذى يتقدم إليها . والحق يقال إن الأمر أمر حضور أكثر منه أمر معرفة . لكن من الذى يستطيع هكذا — خارج الحب — أن يحمل العاشق إلى قلب الشخص الذى يعشقه ؟ مرة أخرى يقفز التماثل واضحاً أمام أعيننا . وأسلوب أحسن العشاق — هكذا يقول كاتب إسباني رومى — إن في موضوع حيناً أكثر من عيشنا في ذواتنا ، هؤلاء العشاق يتمسكون بأفكارهم ولا يعيشون فيما يأكلون وفيما يشربون أو فيما يفعلون . بل يعيشون في الشخص الذى يحبونه (*).

إن المذهب الذى نقترحه هنا عن المعرفة الجمالية يختلف كل الاختلاف — رغم بعض المظاهر السطحية — عن نظرية الاين فلوونج (**)، أى المعايشة الشهيرة . فبدأ الفن عند «ليبس» ولوتز وفيلشر وكونسورت ، بمعنى انعكاس مشاعرى في الآخرين وتريدا عاطفيا لإزاء مشاعر الآخرين، والاشتراك في الخاصة للأشياء ، وإحياء عالم الأشياء الجمادة في نفسى ، ويعنى اندماجا توافقيا بين العالم الخارجى والعالم الداخلى لى أنا . وتطابقا ساحريا . أو تصوفيا بين الأنا واللا أنا . . . إلى أحيط نفسى بسحاب وأنا أزجر ، وأقوم وأغرق منتصراً في الأمواج ، وأشير إلى منبع المياه لصديق لأخبره أنى أنا . . . وهاك شجرة شائكة تنظر إلى كما لو كنت ذا أخلاق فظة (١١٧) هناك من

(*) انظر صلاة وشعر من رقم ٦٢ — ٦٤ — ١٤٨ — ١٥٤ — سرد أوس روجاس : حياة الروح للتقدم في ممارسة الموعظة والاتصال بالله عام ١٦٦٣ س ١٤٣
 (***) Einführung كلمة ترجمت هكذا . توافق رمزى — أو — توافق داخلى — أو شعور داخلى (القدرة على احساس من الداخلى) .

يعترض بحق على تلك الغيبوبة الوحشية، قائلاً بأنها ليست جمالية تماماً ، وبأن هذه اللشوة أو ذلك السكر أو الالتشاء شيء نجده على حد سواء لدى الشاعر والحالم ومدخن الحشيش ، وبأن من الضروري لكي نتمتع بالكائنات أن نقوم بعمل مضاد إزاء الكائنات إن شئنا أن نستمتع بها بدلا من أن نترك أنفسنا لها لنتصنأ . وبأن التوافق يندنا وبين الأشياء يتضمن موقفا تبادليا تفقهه ، إلا أنه والآت ، ولا يتضمن هذه اللامبالاة أو تلك اللاتفرقة .

وبأن الفن عاطفة إبداع وإلشاء ، وبأنه - أى الفن - لا يظهر إلا عندما يلفشئ الفنان الأشكال بالقوى التى تبعث الحياة فى الطبيعة ويستخلص منها عملا فنيا إذا كان ذلك الفن مشروطا بإدراك هذه القوى، (١١٨) .

معارضات لها من الصحة مكان ولا شك . . لكن المذهب الذى تدين به بعيد عنها لحسن الحظ ، فقد سبق أن قلنا إن الحب مفتاح التجربة الجمالية، كما أنه مفتاح التجربة الصوفية . ومع هذا فالحب كما نفهمه ليس عاطفة ضمن عواطف أخرى ، بل هو الامنية الأساسية التى تحدثنا عنها والديناميكية التكوينية لكياننا ، وفى نهاية المطاف ، شوق الموجود إلى الوجود. والحب بالمعنى العادى لهذه الكلمة ليس إلا أحد مظاهر هذا الاتجاه ، وحتى إذا فهم بهذه الطريقة فإنه لا يقضى ، قدر على ، على التمييز بين الأشخاص ، بل على العكس فإن الشخص الذى أحبه ، أحبه باعتباره شخصا آخر ، وأريده شخصا آخر فكيف يمكن أن أحبه إذا أصبح مندجما فى ، أو إذا كان هو أنا؟ إن الوحدة فى الازدواج هى تناقض الحب . . لكن كبار المتصوفين يرون غير هذا: إنهم يرون أن الروح التأملية عبارة عن قطرة فى محيط إلهى ، لا يمكن أن تغرق فيه أو تضيع فيه أو تنسلخ عنها فرديتها . ونفس الشيء موجود فى التأمل الجمالى ، لأنه يجعل الفنان حاضرا فى موضوع فنه . هذا مؤكد - على أن موضوع الفن هذا يدخل فيه ، بل ويطابقه بشكل معين ، والمعرفة الفنية تلتظم ولا توجد إلا بالنسبة لعمل فنى ، وإذا

فإنها تنزلق إلى داخل الوجدان لتفيد منه . فإذا أطلق الفنان لنفسه العنان فيها فإنه يحتفظ بشخصيته كشخصية لذاتها ولا يترك نفسه بحيث تمتلكه هي ، إلا لكي يمتلك ما يلزمه منها : هذا ما أنكره أصحاب نظرية «الإن فلونج» ، أى المعاشية ، وهذا ما يكفي من ناحيتنا لتنفيذ هذا الاندماج التصوفي ، الذى كان كابوس الأستاذ باير .

إنها معرفة مبدعة بطبيعتها ، معرفة تشكل شيئا فى الكائن تشكيلا لا يقل عن كونها هى مشكلة بمعرفة الأشياء ، «وما الذى يعبر عنه وينتج العمل الفنى ، إلا مادة وكائن الذى ينتج ؟» لكن مادة الإنسان كما نعرف ، خفية عليه ، وبالتالى فإن المادة تستيقظ إزاء نفسها عندما يستقبل الفنان الأشياء ويحس بها . إذ لا يستطيع الشاعر أن يعبر عن مادته هو إلا بشرط أن يحدث رنينها فى نفسه ، وبشرط أن تخرج الأشياء ، ويخرج هو معها — الكل معا — من السبات ، وكل ما يكشف عنه أو يتنبأ به فى الأشياء يكون كما لو كان غير منفصل عنه وعن أفعاله ، (١١٩) . وتعبير آخر فإن «الروح معروفة فى تجربة العالم ، والعالم معروف فى تجربة الروح ، معرفة لا تعرف نفسها ، إذ أنها تعرف ، لا لتعرف ، بل لتنتج ، وإذا نحن سألنا مارتيان عما يتكشف بالضبط للفنان من الحقيقة الموضوعية خلال ذاتيته ، لأجاب إن أول ما يتكشف هو تجميع الأشياء فيما بينها . والحقيقة «أن الأشياء ليست ماهى فقط ، بل إنها تثقل باستمرار فيما وراء نفسها ، وتعطى أكثر مما تمتلك ، لأن الموجة المنشطة «للعلة الأولى» تعبرها من كل جهة . وهى أحسن وأسوأ من نفسها ، لأن الكائن يزداد ازديادا فوق العادة ، ولأن العدم يجذب نحوه كل ما يأتى من العدم ، وهكذا فهى تتصل بعضها ببعض فيما لانهاية من الأشكال والوسائل ، وبما لانهاية من الأفعال والاتصالات والتوافقات والقطيعة . وهذا الاتصال فى الوجود وفى المد الروحى الذى يأتى منه الوجود هو فى نهاية الأمر ما يستقبله الشاعر ، ويحس به ، ويتألم منه ، ويستوعبه فى ليل ذاته هو ، أو يعرفه بصفتة غير معروف» (١٢٠) .

والفلسفة على أى حال تكفى بأن توضح وتبرر في نظر العقل ما فعله شعراء القرن الماضي ، ما فعلوه لا ما شعروا به . « شئ عجيب مذهل . . . لا بد أن ننظر إلى الشئ الخارجى فى داخل نفوسنا . . إن المرأة العميقة المظلمة موجودة داخل الإنسان . ونحن إذ ننحنى فوق هذه البئر ، نرى العالم العظيم على مسافة بعيدة من عمق البئر فى هالة ضيقة » . ويكتب نواليس من ناحيته قائلاً : « إن الشاعر يعيش تماماً خارجاً عن نفسه ، وبدلاً عن هذا يأتى الأشياء كلها له ، وهو فى نفس الوقت ذات وموضوع ، وروح العالم » (١٢١) . ويستخدم بودلير نفس اللفاظ ليصف نفس الظاهرة ، فيقول : « إن الفن سحر إلهامى يحوى الذات والموضوع فى آن واحد ، إله يحوى العالم الخارجى بالنسبة للفنان ، والفنان نفسه » (١٢٢) . « والشاعر يتمتع بذلك الامتياز الذى لا يقارن ، حيث يستطيع حسب رغبته أن يكون هو بنفسه هو وغيره . وكتلك الأرواح الجميلة التى تبحث عن جسد ، تجده يدخل حين يريد فى شخص كل منا ، فبالنسبة له يكون كل شئ فارغاً مستعداً لاستقباله ، وإن كانت هناك أماكن معينة تبدو له مغلفة ، فعنى هذا أنها فى نظره لا تستحق زيارته » (١٢٣) . امتياز أساسه التقابلات الموجودة فعلاً فى الطبيعة والتى لا يستطيع كشفها إلا القليل من الناس . « إن كل شئ سواء أكان شكلاً أو حركة أو عدداً أو لوناً أو عطراً ، كل شئ فى الروحى وفى الطبيعى على السواء . له مغزاه ، المتبادل والمتقابل . . ولقد سبق أن ترجم دلافانار ، المعنى الروحى للإطار الخارجى للشكل والحجم ، فإن نحن توصلنا فى تطبيق هذا لوصولنا إلى تلك الحقيقة التى تؤكد بأن كل شئ « هيروغلىفى » . . ونحن نعرف أن الرموز ليست غامضة إلا بطريقة نسبية ، أى طبقاً لنقائهم وحسن نية النفوس أو وضوح أفكارها . . إذأ ما هو الشاعر . . إن لم يكن مترجماً وحلالاً للرموز ؟ ما من استعارة أو مقارنة أو صفة ، لدى أعظم الشعراء ، إلا وكانت ذات تكيف رياضى مضبوط ، لأن هذه الاستعارات والمقارنات والصفات مستقاة من المنبع الذى لا ينضب ،

منبع التماثل العالمى ، ولأن من المستحيل أن تستقى من مكان آخر، (١٢٤).

لقد حذرنا بودلير من هذا : لقد قال إن المعرفة الجمالية تقيض المعرفة العادية . إنها معرفة رمزية . فإن غاب الرمز غاب الفن . ألا يفترض العمل الفنى تقابلا طبيعيا غير تقليدى بين الشكل الملبوس والموضوع الذى يرمز إليه ؟ ليس هو علامة يكون فيها الشيء الذى يعطى المعنى ، والشيء المعنى كلاهما واحد ؟ لكن ماذا يعنى العمل الفنى ؟ من المهم بهذا الصدد أن نميز بين نوعين من الرموز : الاول هو الذى نستطيع تسميته ، كما فعل «ميتزلنك» «رمز القول المقصود» : ذلك الذى يبدأ من المجردات ، ويعمل على كساء الإنسانية بهذه المجردات ، وهو أقرب ما يمكن أن يكون من الرمز المجازى . وقصة «فاوست الثانى» وبعض قصص جوته الأخرى رمزية بهذا المعنى . أما النوع الثانى من الرمز فهو بالأحرى لا شعورى ، يحدث دون قصد الشاعر ، وغالبا رغما عنه ، ليذهب دائما تقريبا إلى ما بعد تفكيره ، ونجد له أمثلة عند إيشيل وشكسبير وكل إبداع عبقرى . والرمز بمفهومه هذا ليس من اختراع الفنان ، بل هو قوة من قوى الطبيعة أو بالأصح ترديد صوتى لقوى الطبيعة التى تجرى فى نفس الفنان من الأركان الأربعة للعالم ، ومن هنا كانت قوة الإلهام الخارقة التى تتصف بها . والشاعر مثله مثل الخطاب يضرب ببلطاته ، وكل ضربة منه «تنادى قوة الجاذبية الأرضية كلها لمعاونتها» ، يعبر عن نفسه رمزيا ، «فتعمل الأرض كلها معه» ، ويندج بفضل الرمز «فى النظام الغامض الأبدى للأشياء» ، و «توجد كل حركة من حركات فكره» ، تضاعفها قوة جاذبية الفكرة الوحيدة الأبدية . وقد كان فيكتور هوجو يقول إن الشاعر «صدى رنان» ، فهل يشعر الصدى بكل الأصوات التى يضاعفها ؟ إن الرمز لا يصاغ أكثر من ذلك فى نفس الفنان المبدع الذى لن يعرف أبدا كل ما وضعه فى عمله

الفنى . لكن «أنقى الرموز أيضا ربما كان الذى يجرى دون علمه بل وضد مقاصده» ، (١٢٥) .

وتزدهر «الاستعارة» على شجرة الرمز ، وما الرمز فى إجماله إلا المشاعر العميقة التى ينبع منها العمل الفنى «فعندما يكون الشاعر قد بعث الفجر ذا الأصابع الوردية ، يكون قد أبدع عن طريق التقريب التعسفى ، وهو مع هذا تقريب مضبوط مضبوطا غامضا . . أبدع صورة تحرك المشاعر رغم أنها لا حقيقية ولا واقعية ، ورغم أنها لا تقع تحت سيطرة الحواس : صورة تحرك المشاعر لأنها تفوز برضا العقل رضا مباشرا ، دون تحفظ . ومهما تكن الدهشة المنطوية عليها . ومهما تكن العناصر والأشياء المشتركة فى هذا فإن مبدأ الحركة الشعرية كله قائم هنا فيها» ، (١٢٦) .

من هذا يتضح أن القيمة الكبرى التى تتمتع بها «الاستعارة» ، إذ أتت من أنها تفتح «أبواب الاتصال» بين عالمين جرت العادة على اعتبارهما منفصلين . ويؤكد عالم السينما جان ابشتاين أنها «نظرية رياضية تنفجر فيها من القروض إلى الإثبات دون واسطة» . هذا صحيح ولذا فهى تبعث فيها الإعجاب والدهشة بقدر ابتعاد الحقائق التى أدركت فيها النفس تلك العلاقات «فى قفزة الخيال التى تشبه قفزة الحصان» ، (١٢٧) وهذه العلاقات غير المتوقعة تدهشنا بفضل توافقنا وإياها ، وتكشف لنا عن ناحية لا يشك فيها من نواحى الأشياء ، تلك الأشياء التى لا نراها ولا ننظر إليها ولكنها موجودة أمامنا نأتى لجأه . فبفضل الصورة الاستعارية إذأ يصح ماكان غائبا حاضرا ويقول آلان فى هذا : «إن الشعر الصحيح لا يصف إلا قليلا وبطريق غير مباشر ، وغالبا عن طريق استعارات جزئية ، مثل «راع — قة عالية» ، أو سطح منزل هادى» . . . لكن الشعر الحقيقى يظهر فى الحال شيئا . . وليس الأمر أننا نرى ، لأن هذا الشيء يشبه وميض الضوء بل إننا

نحس فحسب بوجود هذا العالم . والإحساس بالوجود أقوى من الرؤية ،
ويكاد يكون لمسا ، أو إحساسا كما لو كنا نلمس .

والحقيقة التي تتقدم إلينا في الرمز وفي الاستعارة ليست حقيقة المظاهر
السطحية . وينجم عن ذلك أن تقع المعرفة الجمالية في موقع مضاد للواقعية ،
وأن حقيقة ما ليست هي الحقيقة التي تقع تحت الحواس . والفن في الواقع
حسب القول الجميل الذي قاله دكلى ، لا يقدم لنا المرئى ، بل إنه يجعل
الشيء مرئيا ، ولو أن الأمر أمر اتصال مباشر بمادة الأشياء المرئية أكثر
منه أمر رؤية . ولذا يمكننا أن نقول — كما سبق أن قال بيرجسون —
إن الفن يلحق بالواقعية ، نتيجة للسعى إلى اللاواقعية . والشعر ولا شك
« يبين الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي تسجها حواسنا آليا . . . يبينها
عارية تحت ضوء يهزنا ويوقظنا من خمودنا » (١٢٨) . والصورة التي يقدمها
الفنان أو الشاعر إذاً تتضح لنا خاطئة أو مشوهة في حين أنها تترجم
حقيقة أعمق وأكثر غموضا . فعندما يكتب فيكتور هوجو مثلا بيت
شعر كهذا :

كان العطر المنهش يخرج من خصلات كثيفة من « الأسفوديل »
حين يكتب هذا ، يرتكب على ما يلوح خطأ مزدوجا ، الأول أن « الأسفوديل »
لا ينمو في خصلات كثيفة ، وثانيا أن زهر « الأسفوديل » لا يعطى أية
رائحة . لكن من الذى لا يشعر أن هناك شيئا في هذا ، ؟ شيئا أغنى وأعمق
وأصح من وصف دقيق يقدمه عالم في النباتات ؟ ماذا ؟ حالة نفسية معينة
من حالات الطبيعة ، إحداها محاطة بالآخرى ، تجذب حقيقتها القلب في
الحال . أليس « الأسفوديل » هذا جميلا في مثل هذا البيت الذى يأتى إليه الزهر
ليجد لنفسه مكانا في باقة المقاطع ، يحمل مثل هذا الاسم الجميل ؟ (١٢٩)
« ما من شيء أشد حقيقة من غير الحقيقة » هكذا كان نوديه يقول ..
وليس كلام نوديه هذا بتعبير سخرية فحسب . . فهو دليل كان يقول هذا

أيضا فيما يتعلق « بالديكور ، المسرحى : » إن هذه الأشياء أقرب ما يمكن أن تكون من الحقيقة ، لأنها غير حقيقية ، فى حين أن أغلب رسامى المناظر الواقعية كاذبون لأنهم فعلا نسوا أن يكذبوا ، (١٣٠) .

وفن التصوير ، والحديث منه بالذات ، يؤكد ما يقدمه لنا الشعر من دروس ؛ فنحن لم نعد اليوم نجعل أن الحقيقة تظهر على اللوحة أحسن من ظهورها على النسخة المنقولة نقلا دقيقاً ، وهذا بفضل تأثير المعادلات التشكيلية . هذا هو موضوعها الحقيقى ، الرمزى لا على درجة ، المتولد من الوجدان الذى تشتعل فيه أعماق الفنان والعالم الخارجى ، ذلك العالم وتلك الأهماق التى لا يمكن أن يكون موضوعها الصحيح إلا سنداً وذريعة . إذ أن « نفس المصورين الذين يدفعوننا لإعادة اكتشاف الطبيعة ، يعدوننا أن من المستحيل أن نكون مبدعين عن طريق البحث عن نماذج طبيعية ، وبالنظر إلى الخارج ، بل إنه لى نعيد اكتشاف الطبيعة يجب أن نبحث فى نفوسنا عن تلك القوانين الكبرى التى لا تكتب فى الفن أيضا . والشئ الذى يعكسه المصور على لوحته - حتى حين يصور قيثارة أو إناء للربى - هو ثمرة تجربته الشخصية الخاصة ، . وسواء أكان ما يصوره هذا تمثيلاً أم غير تمثيلى ، فالفنان لا يهدف إلى حقيقة المظاهر وإعادة تصويرها كما هى ، بل يقصد حقيقة تنطوى حقيقة الحواس ، حقيقة « تختفى فيها التناقضات بين الشخص العارف وموضوع معرفته ، . . وهو هنا لا يبحث عن الخطوط التحديدية الخارجية للأشياء ، بل إنه يدرك ميزانها النغمى عقلا . فها هو ذا « ماتيس ، يرى ورقة من أوراق شجر البلوط ، فيرسمها ، ويكون الرسم مضبوطاً أول الأمر ، ثم يزداد واقعية تدريجياً كلما تزايدت التخطيطات . . بحيث يرسم فى نهاية الأمر غريزيا تلك التوجات التى تصح بالنسبة لورقة البلوط كالنفس بالنسبة للجسد . . . تصبح فى آن واحد شكلاً وجوهاً . هذا وزن يعيش فيه

ويضمه ويمتلكه هو . . وهو يلاحظ أن هذا « يأتي من ذاته ، ومن داخل ذاته ، كما تأتي الصلاة » ، (١٣١) .

إن المعرفة الجمالية كشف عن الإنسان وعن الأشياء في واقعها العميق الذاتي ، وفي أشد علاقاتها خصوصية . . ولذا فهي تسمح لنا بأن نلتبأ بما وراء الأشياء والإنسان : ولم يخطئ بيتهوفن حين أكد لنا أن الموسيقى توجد بشكل معين بيننا وبين المطلق ، ولم يكن الرومانتيكون الألمان على خطأ تماماً حين قالوا بأن الشعر يمثل نحو الميثافيزيقا . ألم نثبت أن كل عمل فني عظيم يعكس موقف مؤلفه حيال الوجود ، ولو عن طريق الأملوب ؟ يقول لنا ريفردي : إن قيمة القصيدة تأتي اتفاقاً مع الاتصال المؤلم بين الشاعر ومهيمه ، (١٣٢) . بحيث نكاد نعرف بأن القصيدة تحوى فلسفة في أولى مراحلها ، ولكن بكل قوتها وحقيقتها . فهناك من قبيل المثال فحسب فلسفة هامات والملك إير ، وفلسفة « حذاء الحريرالستان ، وفلسفة الجباله البحرية » . أما عن المملكه الغامضة ، فإن كلا منا يتصورها تبعاً لما يؤمن به ولما يلزمه من صور وآراء وأفكار ، وكذا تبعاً للنغمة التي تلقاها ، ويؤكد كل الشعراء مع ذلك أن وظيفة الفن هي توصيلنا إلى هذه المملكه الغامضة ، أو على الأقل إلى مدخلها . صدقوا نوفاليس في هذا : « إن العالم العلوى أقرب إلينا مما نتصوره عادة . وحتى في هذه الدنيا ، نعيش في هذا العالم العلوى ونراه مختلطاً بنسيج طبيعتنا الأرضية » ، (١٣٣) .

صدقوا بودلير في هذا : « إن كل شاعر غنائى يعمل حتماً بحكم طبيعته للعودة إلى الجنة المفقودة » ، (١٣٤) وصدقوا في هذا أبو لينير : ليس الشعراء رجال الجمال فحسب ، بل هم كذلك وخاصة رجال الحقيقة بقدر نفاذهم للبحرول ، (١٣٥) . وصدقوا كوكتو في هذا : « إن الشعر يمنح العيش لمن يشعر به في غثيان . وهذا الغثيان المعنوى يأتي من الموت ، والموت قلب المنجن من الحياة . افترضوا اتصالاً لا نستطيع معرفة بقيته لأنه مطبوع في ظهر

صفحة لانستطيع قراءتها إلا إذا فلبناها . هذا الظهر (ظاهر الورقة) للغامض يحفر حول أفعالنا وأقوالنا وأقل تحركاتنا فراغا يبعث الدوائر في النفس كما تبعث بعض الأفاريز الدوار إلى القلب ، والشعر يقوى هذا الدوار ويخلطه بالمناظر الطبيعية وبالحب والنوم وبملاذتنا . إن الشاعر لا يحلم ، بل إنه يحسب عددا ، لكنه يسير على رمال متحركة وتنغرس ساقه أحيانا في الموت ، (١٣٦) .

أيمكن أن يكن الفن إذن قمة الفلسفة ؟ وهل تستطيع المعرفة الجمالية أن تنافس المعرفة الفلسفية ، وأن ترتفع فوقها ؟ أبدا . فلقد قيل إن الشعر « شيء غير الميتافيزيقا ، لأنه « قبل كل شيء أغنية » ، (١٣٧) ، وقد لا يذهب شعراء اليوم إلى نفس الخلط الذي وقع فيه الرومانتيكيون ، فالشعر كما يقول سوربييل : « لا علاقة له بالتفكير ، بل مهمته هي أن يعطى عن التفكير مرادفا ويشير فينا الحنين إليه » (١٣٨) وكوكتو يميز ما يحسن التمييز فيه من هذه الجهة : « إن الميتافيزيقا والمسببات الأولى تلعب لعبة المحاورة في بطء وفي حدة ، والشاعر يتنزه ويجد مكان الاختباء ، لكن إذا حدث أن سبق الشاعر ، واكتشف هذا المكان مقدما ، فإنه لن يستطيع أن يستغل اكتشافه ، وهو يرى ، ويمر ولا يتعجل في مطاردة المجهول ، (١٣٩) . هذه الأسبقية التي نضع فيها الشاعر بالنسبة للفيلسوف أسبقية قد يجدر بنا مناقشتها لأنه مشكوك فيها ، لكن مهما يكن من أمر فإن المعرفة الجمالية ، والمعرفة الفلسفية ليسا من نفس الطبقة ، فالفلسفة هي البحث عن الحقيقة التي يتم التعبير عنها على هيئة أفكار واضحة مسلسلة تبعا لقوانين المنطق . أما الفن فهو يفر من الأفكار والمنطق ، ولا يهتم بالحقيقة التي تصاغ صياغة مجردة ، ولا بدقة البرهان . ولكنه امتلاك للواقع الذي نلتقطه ونعبر عنه في رمز العمل الأدبي أو الفني حيث يكون الإناء ومحتواه ، أى المعنى والشكل عبر متميزين .

ولهذا الفرق تعليله ؛ ذلك أن هناك فرقا بين القدرات التي تصنع الشاعر أو الفنان من ناحية ، والفيلسوف من ناحية أخرى . فالفيلسوف رجل بارع بفضل قدرته على التفكير المنتظم والنقد ، وحركة تفكيره - إن صح القول - تلوذ بالفرار من مركز دائري ، بمعنى أنه لا يفتأ أن ينتج الوجدان الذي يفتح في ظلام ما فوق الشعور ، ينتجه في النور وبخضعه لعمل العقل أما الشاعر أو الفنان ، فهو على عكس هذا ، يقترب من مركز الدائرة ، وموهبته تنحصر في القدرة على العودة إلى نفسه . مادام عمله مستمرا . في النقطة التي يتصل فيها الشعور بالاشعور ، والجسد بالروح ، والآنا باللاأنا ، والحياة بالموت ، والليل بالنهار ، هل يكون الإلهام شيئا آخر غير ذلك ؟ إن النشاط العقلي لا يمكن إلا أن يكون مبعث ضيق عنده . لهذا كان الفلاسفة شعراء تافهين ، والشعراء فلاسفة تافهين . لهذا أيضا لا يمكن أن يحل شيء محل الفلسفة في مجالها ، وتصبح المعرفة الشعرية بطبيعتها على أقصا النقيض من المعرفة الفلسفية ، لا تسرى ولا تكون ، نقية إلا في الانفعال الوجداني المدع الذي يتولد فيه العمل الفني ، فإن نحن بعثنا الخلط في الخلط ، وأدعت المعرفة الشعرية نفسها أنها قادرة على أن تكون معرفة فلسفية ، أن ادعت فلسفة ما ، تكون قد نبئت من العقل ، إن ادعت أنها قادرة على السيطرة على المعرفة الشعرية لتجعل منها أداة لها ، فإن الشعر والفلسفة معا يفقدان قيمتهما ويفسد الفن والميتافيزيقا في نفس الوقت ، (١٤٠) .

الفصل الرابع الفن والدين

يعود كثيرون من المفكرين إلى الماضي لإيجاد الصلة بين الفن والدين ؛ لأن الفن كان في المجتمعات البدائية مرتبطا عادة بالسحر ، ولأنه كان يؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة ولقد ظل الفن هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا . غير أن المصادر السيكولوجية والاجتماعية للفن متباينة ، وأكثر تعدادا مما قد نتصور . ومهما يكن الأمر ، فقد حصل الفن في أيامنا هذه على استقلاله الذاتي عن الدين وعن غيره . فكلما ازداد ثباتا وتأكدا كبدأ في طبيعته الخاصة به ، انفصل واستقل ، كما استقل العلم والدين . لكن ليس هذا بدليل على أنه عديم الصلة بالدين ، فالحلط الاساسي على كل حال بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية لا يسمح بالوصول إلى استنتاج يقول بالتوافق التام بينهما .

هل نطلب إلى الفنانين أنفسهم البت في هذا الأمر ؟ هناك كثيرون منهم ممن يشهدون لصالح الصفة الدينية للفن أن ميكل أنجلو هو الذي يصرح بأن « فن التصوير نبيل ونقي بطبيعته » ، وفان جوخ هو الذي يكتب قائلا : « حاول أن تفهم الكلمة الأخيرة مما يقوله كبار الفنانين عن أعمالهم الفنية الكبرى ، تجد الله موجودا فيها » . وليس المؤمنون من الفنانين وحدهم هم الذين يتحدثون هكذا ، بل هناك من غير المؤمنين أو اللا مباليون ، من يقول كما يقول رودان : إن الفنان الحق أشد الناس تدينا ، ولطالما خلطت بين الفن الديني والفن لحسب . فعندما يضع الدين يضيع كل شيء . ويعترف راموز من ناحيته بأن « ما يسمى الشعر هو روح القدسية والحاجة إلى مشاركة

الغير في هذه القدسية متى ثم إدراكها . . وما معنى هذا إلا أن كل شعر لا بد أن يكون دينيا ، وأن كل شعر ضرب من الدين ؟ .

مثل هذه الأمثلة — بداهة — ذات قيمة كبرى ، وسترى ما يحق لنا استنتاجه منها . واسكنها ، على شكلها هذا ، تخلق المشكلة بدلا من أن تحلها ، فكلمة « الدين » حين تصدر في الحقيقة عن قلم كثيرين من الفنانين تحمل معنى غامضا ، يشتد غموضه لدرجة أنه يخلق أسوأ ما يمكن أن يكون من سوء الفهم . فالدين عند رودان مثلا معناه الشعور بالمجهول ، وكل مالم يفسر تفسيراً واضحاً ، وكل مالا يقلل التفسير الواضح في العالم وتبعاً لراموز يصبح كل ما هو شعري دينيا في إجماله . ويصدق هذا على كل شيء والكائنات والأشياء أشدها تواضعا وأشدها علوا ، لأن القدسية موجودة في كل مكان ولا توجد في أى مكان ، ومع هذا ، فإن ماتيس يتحدث عن « العاطمة إن صح التعبير - العاطفة الدينية التي يمتلكها ويأخذها من الحياة » وعن « الصفة المقدسة لكل شيء حى » . هانخ أولاء بعيدون عن الله ، أو عن الآلهة . عن كل مذهب وعقيدة أوطوس . وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من كلمة « الدين » .

غير أن الخلط الرئيسى يأتي من أن الفن في رأى عدد من الفنانين ديني ، لأنه بنفسه دين ، أو أنه يرمى إلى ذلك . . ولقد أشار راموز إلى هذا خفية ، وأكد تلك الإشارة كل من رودان وسيزان وعشرون غيرهما . وليس هذه الفكرة بجديدة ، لأنها كانت تطفو في الهواء منذ عصر النهضة على الأقل ، ولقد كانت مبعث الإغراء في عصرنا الحديث لدى أولئك الذين يشعرون بأهمية الفن وضرورته ، ويتعدون في نفس الوقت عن أى دين أو إيمان إيجابى . ولعل مالرو هو الذى جعل من هذا المذهب نظرية ، لأن علم الجمال عنده يبحث في تحديد دين للفن حيث ترتبط الموضوعات المختلفة التي يطرأها برباط عضوى هو الموضوع الأساسى ، ولعل من مصلحتنا أن

نستخلص الموضوع الرئيسى من جميع الموضوعات التى يختلط بها حتى تدبى قيمته ونفهم الفكرة من منبعها، وهى فكرة لم يسبق لنا أن واجهناها قط دون فائدة .

دبر الفن

يشعر بالرو، كأعاب الرجال الذين يمثلون جيله هو، بسخف الحياة البشرية، لدرجة يصل فيها شعوره إلى حد الضجر . وكأغلبهم أيضا، تجده يبحث فى تحمس كبير عن وسيلة للتخلص من هذا الضجر، لكن الطمأنينة لا يمكن أن تأتى عنده من الأديان الثقلبية، ومادامت حضارتنا فى نظره أول حضارة تنسرقبمه الميثافيزيقية وفإننا لم نعد قادرين على تمزية أنفسنا بآلهة، (١) واسكننا لا يؤمن كذلك بالمذاهب العلمانية التى أشاد بها القرن التاسع عشر، بعد أن دلت العلوم السيكلوجية على أن الحرية سراب، وعلى أن أسطورة التقدم قد تطارت شظايا بفعل البربرية المنتصرة، وليس التاريخ كما يعتقد أنصار الماركسية، سيرا أكيداً نحو مستقبل أفضل، فما هو إلا سلسلة عشوائية - كما يقول شنجلر وفروبنوس - من ثقافات مقطوعة الاتصال إحداها عن الأخرى، وتظهر كل منها على أنقاض سابقتها، ولا تترك بدورها إلا أنقاضا .

إلى من نوجه حديثنا إذن؟ وما علاج قلقنا؟ وأى حائط نقيم فى وجه الظلم والآلم والعزلة والموت؟ لى يتخلص الإنسان من كل هذا يتعين عليه أن يعتمد على نفسه، مادامت الآلهة قد ماتت . ولقد حاول مالرو أن يحرب عدة حلول لهذا الموقف، تتضح من أعماله : وكان أول هذه الحلول الهروب والانسيان، وكلاهما يأتى بهما الآفيون عند الشرقيين، والعشق الجلسى عند أهل الغرب . ويتبع هذا الفعل الفردى ثم الجماعى : دأن ترك آثار جروح على الخريطة، وندوق الاخوة المدنية فى المعارك الثورية . هذا ما يستحق أن

نعيش وأن نموت من أجله . وأخيراً نراه وقد خاب أمله بهذه المحاولات فيلجأ إلى الظاهرة الجمالية يطلب إليها العون : ذلك أن الفن لا يقتصر على التعبير عن مختلف المواقف التي يقيها الإنسان إزاء القدر ، بل إنه يتضمن بذاته النهر الوحيد الممكن على القدر . إن تطورات الفن هي تطورات الآلهة تقريبا ، لكن الإنسان موجود دائما خلف الآلهة على ما يلوح .

وما من فن جدير بهذه التسمية يقبل المظاهر الخارجية فحسب ، ولعل الفن الديني أكثر الفنون رفضاً لها . « مهما يكن المكان ومهما يكن الزمان ، فإن أساليب الفن المقدس ترفض تقليد الحياة وتتطلب منها أن تتطور » (٢) . هكذا نرى أن مالرو يفرق بين المقدس والديني ولا يجعل منهما مترادفين ، رغم أن الفنون قد ظلت قرونا طويلة في خدمة الأديان . فالمقدس هو قبل كل شيء إنكار لما هو وهمي ، ولما هو عابر . إنه خفض لقيمة العالم المرحل والحقيقة الملبوسة ، وتخط للعالم الوهمي الذي ألقى بنا فيه ، والفنون المقدسة - هكذا يوضح لنا مالرو - هي تلك التي ترفض أو تحتقر إخضاع الصور لما تشهده حواسنا (٣) . ولا تقبل تحمل حكم الزمن ، وتخضع ما يرى لما هو كائن هكذا يريد مثلاً فن المعمار المقدس « خلق أو إبداع الأماكن التي يجعل فيها الإنسان من الفضاء كونا ، ومن هذا الكون رابطة مع قوة بعيدة المنال تحيط به وتحكمه » . كما أن التمثال المقدس صورة من المظهر ، مثله مثل المعبد بصفته مكانا تخلص من العالم المحيط به ، (٤)

والمقدس لم يصل إلى أعلى درجات التعبير في أوروبا ، وبالذات في أوروبا أيام عصر النهضة ، حيث مجدت الطبيعة تمجيذا مبالغاً فيه . بل انظر إلى آسيا الواسعة التي تمتد باعتماد الصحراء الأفريقية ، تجد في الحال ذلك الحفر في الشرق الموغل في القدم (٥) ، حيث يعمل اللامرئي بكل قوته وقدرته الهائلة على كبت المرئي . هكذا كان العابر في مصر القديمة يتلاشى أمام ما هو أبدى كما فعلت التماثيل النصفية الرومانية ، بل إنه عمل على توصيل الميت

إلى الأبدية (٦) : وعند الآشوريين ، ضحى الأمراء القساء بالإنسان على مذبح الآلهة الدموية . في قصر خرساباد ذلك الخليط المرعب من القسوة والعظمة المقدسة ، على ربوة آئوس ، ربوة القتلة (٧) . وكانت الهند أقل بربرية دون أن تكون أكثر إنسانية ، حين أخذت ترمى إلى تذويب الفرد في المطلق الكون . وما هي ذى معابدها تحت الأرض تعيش في ظلام تطهر من المظاهر (٨) . ظلام يلوح فيه الإنسان وقد امحى .

إن مثل هذا الاحتقار للحقيقة الملبوسة الشخصية شيء تشترك فيه الفنون الشرقية كلها ، وهو يترجم في لغة الأشكال « الهيراطيقية » . وإن الشرق الذى اخترع الكائنات ذات الأجنحة ليجمعها تطير (٩) فتاريخ الفن البوذي ، حيال الفن الإغريق الذى يستوحى منه « هو قبل كل شيء تاريخ الانتصار على الجلود . ومن هنا كان خفض الجفون في بطء خلال القرون ، ومن هنا كانت ثنيات الملابس الخارجى الذى كان يرتبط ويلتصق بالجسد ، ومن هنا كان تجريد الجسد نفسه » (١٠) . ولقد ألقى القدامى جانبا بكل ما هو مؤقت عابر للعالم « عالم علوى هو عالم الأبدية » . هكذا « تختفى الحركة والهمس ، وكل شيء يتحرك أو يختفى . . لا يستحق أن ينحت » (١١) .

إن المخلوق المنحنى لدى الإغريق يعتدل ، ولا يمكن أن تتصور بيركلينس راكماء (١٢) ، وهذا تطور يكاد يكون قصير الأمد لا يدوم إلا لحظة ، وتعلله طبيعة الجنس الإغريقى ، إلا أنه كان من الكافى أن نظل خمسين عاما لنلقى جانبا بنى الثلاثة آلاف عام الأولى ، ولكن خلال الأعوام الخمسين المذكورة عرف الإنسان لأول مرة أن ينسى القدسية ، (١٣) . ومن وجهة النظر هذه يكون الآكروبول هو « المكان الأعلى لموت السكان . . وفيه فقدت القدسية صوتها » (١٤) وبوجد الناس صوتهم هم . « هكذا يكون الفن اليونانى أول فن يلوح لنا أنه يمجّد الدين » (١٥) وما إن فقدت الهيراطيقية

معناها حتى ظهرت الحياة في فن النحت . وظهر على شفاه « السكورا » فجر ابتسامة لا ينضب ... وتخلصت الأجسام من ثقل أحجارها ، واصبحت الحركة التي لم يكن يسبقها شيء يدل عليها . وحركة التماثيل الإغريقية رمز الحرية نفسها إزاء العبودية المرتسمة في تماثيل آسيا (١٦) .

لكن ليس معنى هذا أن اليونان لم تكن تدين بدين ما ، لكن المعنى هو أن آلهتها كانت تختلف عن آلهة الهند ومصر وآشور ، ومن الأولى إلى هذه الأخيرة حدث أن « حلت الروح الإلهية محل القدسية » . وصحيح أن الشعور بالإلهية شعور أساسي مثله ، مثل القدسية ، (١٧) ، إلا أن طبيعة وأصل كل منهما يختلفان عن نظائرها في الآخر ، لأن الأزلي والخالدين لا يولدان من الروح من جهة واحدة ، (١٨) . باعتبار أن الأزلي في نفس منبعه فيه الإنسان موضع البحث ، في حين أن الخالد في نفس منبعه ما يبحث عن ارتقاء الإنسان . وهكذا فإن الذي يظهر إذ ذاك للمرة الأولى لا للبرة الأخيرة ، هو العالم الذي يجرؤ فيه الإنسان أن يستخلص القيمة العليا لما تصبو إليه أحلامه ، ويتطلب من نفسه ما يستطيع أن يعمل كي يتوافق معها لا ما يجب أن يكون كي يتوافق مع الأزلي (١٩) .

فالقدسية تنزع عن صفتي ، في حين أني أشرك في الإلهية ، ويجب على أن أشرك فيها بنصيب أكبر إلى أن أغزو الأزلية البطولية التي تقيم بيني وبين الآلهة شها . ويفهم من هذا أن بلاد الإغريق التي لم تعرف القدسية الحقيقية لم تعرف كذلك اللادينية الحقيقية . وكل حياة تخفي إلهيتها ، وكل إلهية تمجد الحياة التي تخفيها (٢٠) . ويفهم أيضا أن الخالدين والأبطال الذين ينافسونهم لا يمكن أن يولدوا إلا من روح نفس الأزلي (٢١) ... ويأتي الإعجاب بعد العبادة . فالليونان لم تخرع لا السعادة ولا الشباب ولا لكنها اخترعت مجدهما (٢٢) .

وحدث تطور جديد بعد موت الاسكندر : « حدث أن تحول صانعو الآلهة إلى صانعي التماثيل (٢٣) ورغم الأديان ذات الغموض التي بدأت تبحث عن أتباع لها، لم يجد الفن خادماً للإلهية ، وبدأ الأوليبي في خدمته، رغم أنه كان آخذاً في الاختفاء (٢٤) .

لا شك أن العصر الهليني قد ترك لنا « شعبا من صور مثالية » ، لكن ماذا يكون مرجعها إن تكن قد توقفت عن الاعتماد على الإلهية ، اللهم إلا إلى المظهر الخارجي ؟ (٢٥) . سوف يقوم فن النحت بتقليد الحياة ... حياة ويا للأسف ليست إلا حياة الناس . الفنانين . . . ولا يمكن تصور إله ذي قدسية يشبه صور « ليسيب » لكن لا يمكن أيضا تصور « أوليبي » ، إلا ويكون قد فقد صفته الإلهية (٢٦) فالواقعية لا تستطيع الانتصار لأن صبغ التماثيل بصبغة المثالية والخيال قد ظل بمثابة انعكاس غامض للروح الإلهية، ثم تجرى « التجميلية » عملها ، بمعنى أن الفنانين قد أخذوا « في إدخال النموذج في عالم التماثيل الخيالي » (٢٧) أو إنه يحكى في « بيرجام » في أسلوب الأورا آلام مارسيا ولا وكون . وروما هي التي أخذت على عاتقها القضاء على هذا الاتجاه بفضل لوحاتها المنحوتة . ولأول مرة يعترف فن كبير بقيمة المظهر باعتبارها قيمة العالم : ولأول مرة أصبح المظهر هو الواقع ، (٢٨) .

وقد حطم الله بزنطة (٢٩) ، وأصبحت هذه تجعل الإنسان أوتسكاد ، (٣٠) ولذا كان الفن البيزنطي أساسا « إنكاراً تاماً للعابر » (٣١) ، ينظر إلى تماثيل فينوس وأفروديت كما ننظر نحن إلى رؤوس الشمع التي يضعها الحلاقون في واجهات محالهم ، (٣٢) وفيهم تهمة رشاقة الوجوه ودقة الرسم ؟ إن وظيفته هي إنشاء نظرية للأشكال مهمتها إبعاد الإنسان عن إنسانيته « لتوصيله إلى عالم مقدس » (٣٣) ، ولذا أخذت التماثيل العارية تغطي ، والحركة تتجمد والعيون تنسع ، والشخصيات تزدان بإطار من ذهب ، فيغير شكلها ويبعدها عن الحقيقة ويدمجها في عالم آخر ، خفيف غامض . هكذا أخضع الأسلوب ،

البيزنطى الأشكال لنوع من «كتابة ذات زوايا»، ولتجر يد ضرورى»، وأصبح هذا الأسلوب «أسلوب تجمد الأبدى» (٣٤) وأصبحت الآلهة بعد أن أضفى الإغريق عليها مسحة إنسانية — معبرة عن سمو مقدس، وأصبح أبولون هو «خالق الكل»، بعينه .

وعرفت المسيحية في الغرب — في الفنون الجميلة على الأقل — طبيعة غير هذه تماما . ولا شك أن الأسلوب الرومانى كان بنسبة كبيرة وريثا للأسلوب البيزنطى، إلا أن روح كل منهما يختلف عن روح الآخر . فهذه مثلاً روس الأعمدة لدى الرومان في القرن الثانى عشر تختلف من حيث واقعيتها وروحها الإنسانية التى مثلتها، وما كان لبيزنطة أن تقبلها . . بحيث كان الفن الرومانى بمثابة غزو لبيزنطة عن طريق العالم الغربى، لا العكس، (٣٥)، فكانت تتمتع الفنان المسيحى وقد بدأت تتحدث، لا إلى الخالق، ولا إلى الأبدى، بل إلى النجار الذى يختصر خلال قرون كان الإنسان فيها نائماً (٣٦) أنظر إذاً للمرة الثانية إلى هذه العبقرية الغربية وقد ظهرت، ها هى ذى كما حدث فى المرة الأولى تميل نحو توكيد وجود الإنسان على حساب المطلق، وها هو ذا الوجه الرومانى وقد أصبح إنسانياً، دينياً فى عمق، ولم يعد مقدساً، (٣٧) .

أما الأسلوب القوطى فإنه لم يفعل إلا الذهاب بهذا الاتجاه إلى أقصاه . «فأخذت الخطط المرسومة تذوب مرة أخرى، كما أخذت الأقنشة والحركة تلين» (٣٨) . . فى نفس الوقت الذى أخذت النماذج والشخصيات التى انتزع منها الفن البيزنطى حالتها المدنية تتصف بالفردية . «فقد كان الاكتشاف المسيحى العظيم فى مجال التمثيل الفنى هو أن إمكان تصوير أية امرأة فى دور العذراء يمكن أن يكون أشد تحريكاً للعواطف من محاولة الارتفاع بهذا الدور إلى درجة فوق بشرية عن طريق المثالية والرمز» (٣٩) . أما المسيح نفسه، فقد أخذت صفته كإله تقل تدريجياً، وأخذت صفته كإنسان تزداد شيئاً فشيئاً، ويتضح هذا من مقارنته صورته فى «مواساك»، ونظيرتها فى

«آميان» . وقد وصل هذا الاتجاه إلى حد أنه «عندما فصل في متحف ما إلى قاعات الفن القوطى يلوح لنا أننا نتقابل والإنسان الحقيقي الأول» (٤٠) وينتجه الفن القوطى بعد ذلك إلى تحريك المشاعر بحيث أصبحت «أجمل الأفواه القوطية تلوح كما لو كانت جروح الحياة» (٤١) . ولكنها على وجه أخص علامة صريحة على أن «الإنسان المسيحى قد وجد تناسقه» (٤٢) . فى نفسه وارتبط بالله وبالم الابتسامة . . ، وكلما عاد الإنسان للظهور بهذه الصورة ، أخذ شئ من اليونان فى الزوال ، منذ ابتسامة ريمس إلى ابتسامة فلورنسا ، وكلما أصبح الإنسان ملكا عاد إلى الدنيا ليغزو تلك المملكة الواهية المحدودة التى سبق أن غزاها أول مرة على الأكربول وجزيرة دلف ، (٤٣) .

وما اصطبح الأسلوب القوطى بصبغة لادينية ، حتى تخلص عصر النهضة بدوره من آثار العصور الوسطى . وكان يكفى لهذا أن يتبخر العطر الجميل المتبقى من العالم الآخر ، حتى لا تبقى إلا العصور المثالية أولا ، ثم بالتدريج الصور الواقعية التابعة من عالمنا هذا . ولقد افتتح «جيو تو» فى إيطاليا هذا الاتجاه الإنسانى فى الفن ، وهو الذى قال بأن «الإنسان الذى يقف فى وجهه ماتبقى من تهديد الآلهة ، يربط حنفاً شعره الأولى بما لم يدمى فى الظلال المقدسة» (٤٤) .

ولسوف تخرج من هذا الاتجاه حالا فنون التصوير الفلورانسى والفينيسى والرومانى «والتكنفى» والكلاسيكية الفرنسية . ولقد كانت لوحة «الله جميل» الموجودة فى آميان قبل ذلك بقليل لوحة تمثل أى إله فى الكثير أو القليل ، كما أن صورة المسيح التى صورها كل من «بيروجان» و«رفائيل» و«الجيد» أقرب ما تكون إلى صورة شاب مرهق . أما صور القديسين القوطية فقد كانت على الأقل تحتفظ بطابع دينى ما ، من حيث إنها كانت «تخطى الإنسانية» وهى تحملها على عاتقها» (٤٥) ، فى حين كانت صور قديسى عصر «مناهضة الإصلاح» تنتمى كلها إلى حياة أهل الأرض . أما صور القديسة مادلين

الثابتة ، تلك التي أكثر منها القرن السابع عشر ، فلم تكن إلا صور مذنبات
يتمكن لارتكابهن الذنب ، وهكذا أخذت الروح الإلهية تفقد من روعتها ،
في حين كانت القدسية تنبخر ، وتحول الدين إلى خيالي مطمئن ، بل وقد تحول
مع تيار الواقعية إلى مناظر نوعية ، لدرجة أمكن معها استغلال موضوع
ميلاد المسيح مثلاً لتصوير الأمومة عامة .

وهنا انتصر ما أسماه مالرو « فنون إرواء الغليل » ، أي تلك التي تستند
إلى تفاؤل أعمى ، وإلى قبول الواقعية قبولاً كله نفاق ، وإلى التواطؤ مع القدر
لكي ترفع من شأن الإنسان ، ذلك الإنسان « الذي يملؤه عالم تافه » (٤٦) .
ولم تستطع الفنون المسيحية التخلص من هذا التدهور ، فبذ القرن التاسع
عشر ، وهي تتصف « بروح مسيحية هزيلة لم تفتأ أن تخضع الإنسان
لأسلبة التي لا تقهر ، وكلها تتصف بوجود الله » ، ولهذا « لم يتمكن هذا القرن
من الإجابة على أسئلة ألقاها الموت والحرم وأشكال القدر جميعاً على
الإنسان » (٤٧) ياله من قسوة . . فن التصوير النقي ، هذا ، ويا للدعاء
بوجود فن مقدس حديث . . « وبالرمز كنيسة برو دواي الصغيرة ، شبيهة
القوطية وسط ناطحات السحاب .. إن المدينة التي أنشأت هذه الكنيسة على
الأرض جميعها لم تعرف كيف تبني ، لا معبداً ولا قبرا » (٤٨) .

مع هذا فقد كانت هناك ثورة تختمر . فاليوم نرى حتى في الغرب أن
« قيمة عالم الظواهر قد أصبحت موضع الشك والبحث » (٤٩) ، ولقد
أفلست اتجاهات الإنسانية الكلاسيكية فعلاً ، وأخذت الأوهام التي كانت
تنفي مأساة الجنس البشري في الاختفاء ، وأصبح عصرنا عصر العودة إلى
القدرية ، « ولأح أن أوريا ، وهي مهددة تهديداً أكيداً ، قد أخذت تعيد التفكير
في نفسها بروح التفكير في القدر ، لا بروح الحرية . . سواء أكانت في هذا
أخذة طريقها إلى الموت أم لا . . » (٥٠) . لكن كانت هذه التطورات في
صالح « القدسية » التي أخذت تستيقظ من جديد ، وأخذت الأساليب

الدينية القديمة تعود إلى الظهور ، تاركة وراءها فنون الخيال ، وإشباع الغليل ، ، وأخذنا نرى أمامنا نوعا من المحبة الأخوية الكبرى ، فنذ حوالى نصف قرن من الزمان ، « كان الفنانون الذين يريدون أن يكونوا أشد المحدثين حداثه هم الذين يبحثون في تحمس شديد عن آثار الماضي » (٥١) . وهكذا أخذوا يعيدون النظر في الصور القديمة عن طريق إحياء ما تركته مصر وما تركه وادى الفرات » (٥٢)

على أن إنسان القرن العشرين لا يقبل مع ذلك كل ما يحاول الضغط عليه ، ولهذا نجده قد أخذ في الثورة ، وأخذ يتحدى الماضي . ولهذا نجده يميل إلى استعادة الفنون البدائية الأجنبية بدلا من فنون الشرق القديم ، لأن البدائية تنصف بوحشية وتهور وقوة غاشمة وكلها تساعد على إيجاد روح التضحية المأجبة ، وتشهد على عدم إمكان التوافق إلى الأبد بين الإنسان ونفسه ، وبين الإنسان والعالم . و « الشيء الذى ينتزعه فن المأساة بطريق العصيان البربرى هو قبل أى شيء قبضة يد خبيثة توضع على فم القلندر » (٥٣) ولا ينبغي أن نخطئ في فهم هذا « فالتميمة السريالية ليست شيئا جميلا جذابا ، بل هى وسيلة للاتهام » (٥٤) .

ولقد ماتت الأديان التى كانت تلهم الفنان فنه المقدس قديما ، فلم إذن يطالب غير المؤمنين اليوم الكاتدرائية أو المعبد أو الحرم بشيء ؟ وما وجه التقارب بين الفن الحديث والفنون التى نعيد إحياءها . وبم يطالبون ؟ إن مطلبهم ينحصر فى الأسلوب ، ولا شيء غير الأسلوب ، لقد اختفت الآلهة . ولم يبق غير آثار مبنية وتماثيل . ولا شك أن تماثيل المسيح المصلوب . بالأسلوب القوطى لا ينحصر فى أنه شيء جميل فحسب ، بل كذلك تماثيل للمسيح المصلوب تلبث منه أشعة ضوء المسيح . ومع ذلك لا يفرض نفسه على الجميع — مسيحيين كانوا أو غير مسيحيين — إلا بفضل صفاته التشكيلية . أما الإيمان الذى يتمثل فيه ، فإن مثله مثل أى إيمان ، من حيث

إنه مدين لنفسه بالأعمال الفنية الذى يتمثل فيها . وهكذا فإن «القيمة العليا» التى لم نعد نعتزف بها لآى مذهب كان ، تتحطم على صخرة قيم عديدة ، وسط حادث الغرق الذى أصاب الأديان والحضارات . . تلك القيم هى الوحيدة التى عاشت وتعيش بعد الأديان والحضارات . . إنها هى الأعمال الفنية نفسها .

وبتعبير آخر ، فإنه نظرا لاختفاء «المطلق» الذى لا يزال العقل البشرى يدين له بدينه ، لا يزال الفن بالنسبة لنا نقوداً نتعامل بها من أجل «المطلق» . وفى هذا الفن الذى ترك الأساطير القديمة لأنها لم تعد ذات هبة ، ذهبى القدسية لتجد لنفسها فيه مأوى ولتركز نفسها تركيزاً ، ولو أن هذه القدسية قد انفصلت عن مراطها الدينية ، وأصبحت «قدسية لادينية» . وينذرنا مالرو هنا بأن هذا آخر تطور يطرأ على أبولون ، ويؤدى إلى «تأليه الفن» . لقد كان الفن فى الماضى فى خدمة الأديان ، واتضح لنا اليوم أن هذه الأديان لم توجد إلا لخدمة قضيتها ، ولذا لم يعد الفن تعبيراً عن إيمان ما ، بل أصبح هو ديننا فى ذاته لدى إنسان لم يعد يؤمن . وقد أصبح «المتحف الخيالى» (الذى أنشأه مالرو) كتاباً يجمع حطام الأديان جميعاً ، أو تلك التى تتصف بأسلوب ما ، ومكاناً تجرى فيه صلاة جديدة . لكن من هو الله هنا ؟ ليس هو الطبيعة ولا التصوير ، (٥٥) والمهم فى المتحف هو أنه يعتبر — مثلاً — أن صوره رسمها براك بلجاد ما ليست صورة مصغرة تقلد الفن البيزنطى . . بل إنها «تلتصق» بهذه الأخيرة إلى عالم آخر ، وتأتى من إله غامض يسمى الفن . . (٥٦) إله ذى سيادة يرأس الآخرين جميعاً ويدعوهم إلى الاختفاء بانتصاره هو . . . ولقد كانت روما تستقبل فى قصر البانتيون كل الآلهة المهرومين ، (٥٧) .

ماذا يمكن أن يكون دين الفن إلا أنه كذلك دين للإنسان ؟ الواقع أن الفن يدخل بنا فى عالم الإبداع الفنى الذى يحل محل عالم الواقع ،

الثافه اللا إنسانى . والحركة التى يبدىها الفنان المبدع حركة رجل تأثر بنافس العالم ويضع فى وجه هذا العالم عالما آخر . ويظهر « المتحف » بذلك فى نهاية الأمر بمثابة معبد للإنسان ؟ يحل فيه « الوجود الضرورى للإنسان » محل « الوجود الضرورى للمطلق » (٥٨) .. الفنان الذى ينشر مذهبه الفنى فى نفس المكان الذى كان يسيطر عليه الآلهة سيطرة إجبارية مفروضة . ذلك أنه « مهما تكن صور سومير » فى عالم الليل مرتبطة بهدف معين ، ومهما تكن صور « آزيك » فى عالم الدماء مرتبطة بهدف معين ، فإنها تتضمن موقفا يقفه الإنسان إزاء العالم : وهو موقف يضع أساس الممالك وينشئ المدن » (٥٩) .

هكذا يشهد الفنان « بضرورة تمثيل النصر البشرى » حين يبدع أشياء جميلة ، حتى ولو كانت هذه الأشياء منقولة عن الآلهة . وقد يكون مبدع الأقنعة رجلا تسيطر عليه الأرواح . ولكنه بصفته نحاتا يسيطر هو بدوره عليها . وما من شك فى أن نحات كاتدرائية شارتر رجل تسيطر عليه روح المسيح ، لكن ليس المسيح هو الذى ينحت « الصورة الملكية » (٦٠) . فالنشاط الفنى إجمالا يبين قدرة الإنسان على قهر القدر ، بدلا من أن يقع تحت تأثيره ، وخلف كل عمل فنى كبير يقسكع قدر قهره الفنان ، أويزجر (٦١) .

هذا ما يتكشف عنه المفزى الأخير للفن . إنه « مضاد للقدر » فن « سومر » إلى « مدرسة باريس » ومن كهوف المجداية إلى « كلى » ، أو إلى « ميرو » يتحدث الفن « حديث ذكرى الغزو » ، وينتمى إلى نفس « سبيل السيطرة » (٦٢) ، وكل الأصوات الساكنة لفنى التصوير والنحت شيئا غير المناداة « بالقوة والشرف أسكنها إنسانية » (٦٣) ، وهكذا كان من الضرورى أن يكون تاريخ الفن هو تاريخ الخلاص ، إذ أن التاريخ يحاول تحويل القدر إلى ضمير شعورى ، ويحاول الفن هذا تحويل هذا الضمير الشعورى إلى حرية (٦٤) . وبالاختصار فإن الإنسان يصبح أعظم مما يقتله لأنه فنان ،

بمعنى أن شيئاً سوف يظل يعيش من بعد موته ، فن الجميل أن ينتزع الحيوان الذى يعلم أنه سيموت أغنية الكواكب من قلب الظلمات ، ويقذف بهذه الأغنية في لجة القرون ، ويفرض على القرون أقوالاً مجهولة ، (٦٥) .

لقد قلنا إن مالرو تليد شبنجلر . . ألا يمكن أن يكون أيضاً ، كما رأى البعض ، تليداً لهيجل ؟ انظر . . ها هي ذى الحلقة قد تمت . . وانظر إن الفن الحديث كان وريثاً في آن واحد لتقليد الفنون المقدسة والفنون الإنسانية . فلقد أخذ عن الشرقيين والبيزنطيين والبرابرة إرادة الأسلوب واللامبالاة بحال الحقيقة التصويرية التقليدية ، تلك الحقيقة التي يحمل إحداها مطلق يؤدي بها إلى العدم . ولقد أخذ عن الإغريق والرومان والقوطيين ومعاصر النهضة « تقييم » قيمة الفرد ، والاهتمام بالحرية وعظمة الإنسان . هذا هو التجمع الأعلى للفن الحديث . . القدسية واللاإلهية والإنسانية واللاإنسانية كلها تجتمع في قطب ثالث يقضي على القطبين الأولين بطريقة المنطق الجدلي .

والآن يرتفع الإنسان بنفسه لكي يصبح إنساناً أعلى يجمع بين الصفتين الإنسانية والإلهية ، ويصل إلى القدسية ، لكنها قدسية هو سيدها مادام هو الذى أبرزها . إنه يسجد أمام اللوحة ، لكن سجدته هذا خضوع لا يدل على أنه عبد ، حيث إنه هو بعينه مؤلف اللوحة ، (٦٦) هذه نتيجة طبيعية للإنسانية الملحدة : إنها تنكر المطلق وتقيم نفسها بصفاتها مطلقاً . إنها تتخلص من الآلهة وتجهل من نفسها لها ١١

من التمرد الى الانسجام

إن البناء الذى شهده مالرو يستحق أن نوصي به ، لأن ميزته الأساسية وضع المناقشة فى مستواها الحقيقى ، وهو مستوى ميتافيزيقى دينى . ويعتبر كتاب « أصوات السكون » ، لمالرو من وجهة النظر هذه من أعظم كتب عصرنا ، إذ يعترف معاصروننا على أنفسهم من خلاله كما تعرف معاصرو « تنين » على أنفسهم من « كتاب » ، فلسفة الفن . لكن كم كان الطريق طويلا منذ ذاك الوقت . . . هذا هو علم الجمال فى قرن معذب متالم ، شغور بنفسه ثائر ضد المطلق ، يلتمه عدم وجوده ، ويتعاش للروحانية . مع هذا فالعمل الفنى يعكس أساطير العكس انعكاسا بولغ فى دقته . وقد يكون من الجائز ألا يكون دين الفن - ونحن نفحصه فى برود ، ونجرده من سحر الأسلوب - مطابقا لا لجوهر الفن ولا لجوهر الدين .

يستند مالرو فى عالم الجمال كما يراه إلى تاريخ الفنون الجميلة ، أوبالأحرى تاريخ فى النحت والتصوير . وأقل ما يمكن أن نقوله بهذا الصدد هو أن الاختصاصيين فى هذا لا يتفقون وإياه دائما . . . وقد وجدوا فى نظريته تقريبات وحذا وتبسيطات وقوانين صارمة لا تبررها الحقائق .

إن الإنتاج الضخم فى آسيا الضخمة خلال قرون طويلة يضطرننا إلى التخفيف من هذا والاعتراف بالتنوع فى درجة الخشوع . . . كما يضطرننا إلى التحقق من أن الانجاء نحو التجريد فى كل مكان آخر غير آسيا لم يحدث دون مقابل له هو الاتجاه الواقعى . ماذا تكون العلاقة بين « إنكار المظهر » فى الهند والصين ، وهذه « التائيل العارية المرفة المتموجة ذات الرشاقة الحلوة والجاذبية الأخاذة » ، وهى ثمرة المناطق الاستوائية . تلك التى أوضحها رنيه جروسيه ؟ أليست تلتنى إلى « الفن البوذى العظيم » ، (٦٧) ، على وتيرة النقوش البارزة فى « نارا » ، ؟ .

هذا ويحاول البعض جاهداً أن يقلل من أهمية ما لا يمكن إنكاره ، وهم يتحيزون تحيزاً يفتقراً للعيون . ولتحكم بنفسك . . يقول مالرو : « إننا نشعر غالباً في فنون الشرق الثانوية ، (لافي الفنون الكبرى بلا شك) ، نشعر غالباً بروح تنأهب للتفجر ولكنها لا تتجاوز الالتصاق . . (وأي القديسية إذا ؟) » وحتى لعب الأطفال في الشرق تعبر عن مزاج حزين يتميز به هؤلاء الأطفال ، (مؤكد أن المزاج ولعب الأطفال في الشرق لا يمكن إلا أن تكون حزينة) . لقد كانت مصر القديمة هي الأخرى واقعية ، لكنها كانت تزاوّل واقعيتها هذه سرّاً ، (يا إلهي . . لقد كان العنصر الأزلي يخفي عنا تلك الواقعية) ولقد كان من المستحيل علينا أن نعلم إن كان للبصريين القدامى مزاج وروح لولا أن وجدنا الأحجار والحصى التي كان يرسمون عليها رسومهم الأولية ، (هل يقصد أن المناظر الجذابة ، وقد كان تصويرها أحياناً يدل على روح الاستخفاف والخفة ، تلك المناظر التي نراها داخل القبور هل يقصد أنها لا تحتسب ؟) . لكن هذه الأحجار تثبت لنا أن المصورين والنحاتين كانوا يعرفون استقلال الشخصيات قدر معرفتهم للزجاج . . — (مزاج أطفال يغلب عليهم الحزن) . . ولهذا فإنهم ألغوا بهذه الأحجار جانباً لنفس هذه الأسباب وببنفس القوة . (لعل أحسن سبب هو رغبة مالرو في ألا نعترض على ما يقول) (٦٨) .

هذا وتشكل بلاد الإغريق مع الشرق نوعاً من التناقض ، لكن التعارض الذي يقدمه لنا مؤلفنا (مالرو) بينهما شديد لدرجة مبالغ فيها بحيث يحاكي الصواب ، فالفن الإغريقي يستند للحساب الدقيق بحيث لم يكن — إلى نهاية العصر الكلاسيكي — أقل تجريداً بطريقة من الفنون المصرية ، أو الآشورية . لكن كيف يقال ، من ناحية أخرى ، إن الأكربول كان مكان موت الموجود ، في حين اتخذ أكبر فلاسفة الإغريق أمثال هيرقليط وبارمنيديد وأفلاطون وأرسطو . واتخذوا الموجود موضوعاً لتأملاتهم؟ لسوف نبحث

فيما بعد ذلك الفرق بين القدسية والألوهية ، لكن في إمكاننا منذ الآن أن نضع نظرية مالرو موضع للشك، حيث يعتقد البعض أن ألوهية مالرو بعينها ألوهية الإغريق . إن مالرو هو الذى يقول فى فصل عن الإغريق إن المجال الوحيد الذى نستطيع فيه رؤية ما هو إلهى هو مجال الفن .

والأسلوب يكنى ليدخلنا فى رحاب هذه الألوهية ، إذ أنه كان يلوح أن الأسلوب ينبع من القدسية ، فالصفة الإلهية تنبع من شكلها . . . وأى تمثال يمكن - سواء أكان مقدسا أم لا - أن يلتقى إلى الألوهية بفضل الموهبة، لأن الموهبة ليست شيئا آخر غير التعبير عما هو إلهى، والالاهة تتخذ شكلا بالفن ، كما يتخذ الضوء شكلا بما يعنى . (٦٩) . هذه الآراء توضح لنا فكرة مالرو . ولكنى لا أعتقد صراحة أنها يمكن أن تكون مؤكدة طبقا لما نعلم عن الفكر الدينى والممارسة الدينية لدى الإغريق .

لقد كانت الروح الإلهية هى روح القدسية منذ سنوات ما قبل التاريخ . وبعد عهد دلفولم يعد فى الفن اليونانى شىء آخر غير الألوهية (٧٠) لكن يعارض هذا وجود القدره ، ذلك القدر الذى شغل على ما يلوح النفس الإغريقية بدرجة لا تقل عن شغل الحرية والسعادة لها ، ويدل على هذا كل ما كتبه هوميروس ومؤلفو المأساة . ولقد تنبأ مالرو بهذه المعارضة التى نقول بها ، ولكنه أخفاها قاصدا . . فهو يقول : إن أساطير أجا بمنون وأوريست وأنتيجون كانت معروفة لدى الجميع ، وإن الإغريق ما كانوا يشعرون بالاهتمام لسماعها ، بل كان من الضرورى أن يقصها قاص بطريقتة جذابة . المهم أنه كان من الضرورى أن تصبح شعرا . ولم يكن مؤلفو المأساة مخرجين مهرة لموضوع الرعب ماداموا قد أدخلوا فى أعمالهم جو هو القرقوز الكبير، وما هذه القضاة الملحة إلا تلك التى سوف تظن أوروبا مستقبلا أنها تكشف عنها فى فننا فى المأساة الدرامية . كان أرسطو حمار يضع زهرك مسرحية المأساة فى الرعب والشفقة . . . وأساليب المسرح

الإغريق لم تكن تعمل على تقوية الرعب والشفقة ، بل كانت تضعف من قوتها ، ولم يكن النظارة يذهلون لأنهم كانوا يصابون بحالة من « الآلم » ، بل لأنهم كانوا يصابون بالنشوة ، ولأنهم كانوا يكشفون في تاريخ « أتريد » ، أن الشرير يتحدث إلى القدر حديث الند للند ، وفي هذا العالم الخيالي الذي يثيره الإنسان ، تفضل مسرحية المأساة أن تعطى شكلا لما يضغط عليها ، ولكنها في نفسها تعمل على أن يستمر هذا العالم في قبول ذلك الضغط هكذا تتم اللعبة بإحكام ، وكأنا جمهور الناظرين يسعه أن يظل غير مبال بالمسرحية . . . وكما لو كان هذا الجمهور قد أخذه الضيق من الاستماع دائما إلى نفس القصص ذات النمط المثلث ، وكأنا كانت أوروبا ، وقد كتب كاتبوها مسرحيات الميلودراما غير قادرة على فهم المسرح الإغريقي . . . وكأنا كانت جوقة المنشير في غند ايشيل « تشبه في شيء ما يقدمه القرقوز الكبير . . . وأخيرا كأنا كان سوفوكل يريد أن يعلننا — وهو يحكي آلام أوديب — كيف تمرد على القدر .

والأوروبي المثقف لا يعرف بيزنطية قدر معرفته اليونانية ، ولذا فإن مارلو لم يفهمها جيدا . ومن هنا كانت مبالغته في وصف القطيعة التي حدثت بين الشرق المسيحي الحديث والعالم الإغريقي الروماني القديم . ولقد أثبت العلماء المتبحرون أن الفن البيزنطي ، وقد اندمج في التقاليد الشرقية ، قد تأثر بالتقليد الهليني وأخذ يتحدد دائما بفضل الاتصال به . على أنه قد يكون من العبث أن نعتبر « الموزاييك » فن الظلام العظيم الذي جرت ممارسته بقصد زخرفة بالأرواح مسكونة ، يسيطر عليها الله في عظمتة ، محاطا في هذا بحماية ضد « الارتباط الدنس بالناس » (٧١) . إن هذا التحديد صحيح فيما يتعلق بالفترة الثانية تقريبا من الفترات الأربع لفن التصوير البيزنطي ، تلك الفترة التي تقابل عصر جستنيان . أما الفترات الأخرى ، فهي تنقسم

غالبا بالألوان للبراقة والأضواء المرحية وبروح من الجاذبية والعاطفية ، وبالميل نحو التشكيل البسيط ، وكل هذه الصفات بعيدة عن الأسلوب البارز للنظام الكهنوتي .

هذه فكرة رئيسية عند مالرو . وقد سبق أن كتب في كتاب أشجار التبرج ص ١٢٨ هذا : يلوح لي أن فننا يبعث الاستقامة إلى العالم ، وأنه وسيلة للربوب من أحوال الشرية ، ويظهر لي أن الخلط الأساسي آت من اعتقاد البعض أن تمثيلهم للقدر معناه تحملهم إياه (في فهمنا للتراجيديا الإغريقية هذا واضح) لكن . . . لا . . . إن هذا معناه أننا نمتلك القدر ومجرد الحقيقة القائمة بأن في الإمكان تمثيل القدر وإدراكه شيء بعيدا عن القدر الحقيقي . . . وعن السلم الإلهي ، ويهبط به إلى السلم البشري الجنائزي ، ذلك الأسلوب الذي يقدم لنا على أنه الأسلوب البيزنطي لاشك في أن الفنان البيزنطي يرتفع فوق المظاهر الخارجية ، لكنه لا يحتقرها ، كما أنه لا يحتقر إنسانية المسيح . فالتحدث إذأ في هذا المجال عن « وحدانية جسدية لا يمكن الوصول إليها ، وتختلط بها اندفاعات عاطفية والإصرار على أن بيزنطة لم تكن في يوم من الأيام واثقة من أن المسيح قد تألم بصفته إنساناً » (٧٣) ، أمر معناه الرغبة في إبداء تعبيرات وصيغ رنانة تناقض روح الطقوس الشرقية وعلوم الدين الشرقية كلها . فالأجزاء العميقة المذهبية في المقاطع الأسطوانية من المباني ، وأساليب الأشكال وتكبير الوجود لدرجة فوق إنسانية كل هذا لا يعني أن الفن البيزنطي قد قضى عليه « العابر » . . . أو أنه كان جامداً جموداً شديداً في مواجهة ما هو أزل . . لكن هذا معناه أن يسوع ابن الله حاضر حين تعمل الروح الإلهية على تشكيل الشكل البشري والطبيعة كلها بأشكال جديدة (٧٣) .

ولعل من المفيد أن نوضح في التجسد ، إما تأليه الإنسان أو تصور الإله على غرار الإنسان . ولعل وجهة النظر الأولى تتعلق بالشرق ، والثانية بالغرب . وعلى أى حال فليس في هذا إلا فرق في طريقة إلقاء الضوء ، إذ قد يكون من المضحك المعيب على الشرق المسيحي أنه نعى إلهية المسيح ، واتهام بزنطة بإنكارها لإنسانيته ، لهذا كانت آراء مالرو حول انبهار القدسية في الفنون الرومانية والقوطية راجعة إلى ميله نحو صبغها بصبغة أسطورية غسب . نعم .. لقد كانت روح إلهية مشوبة بالإنسانية منذ بدء الفن الرومانى . لكن «فن الحلية» (٧٤) هذا يأتي من نفسه ، في الجزء الأكبر منه ، من الشرق ، أكثر من أنه كان غزواً قام به الغرب ضد الشرق . لقد أتى من الشرق وبوجه خاص من الأديرة السورية والفلسطينية . نعم لقد جاء شعب الأرض الصغير ينضم تدريجياً إلى «فوق العالم الأبدى» .. أتى الصانع الفنيون بمعداتهم .. وأتى المنبوذ ومعه كلبه» (٧٥) . لكن هذه الشخصيات .. الصانع والمنبوذ .. ظلت ثانوية حين انجذبت إلى دائرة الشخصية الرئيسية التي تشغل مركز الأبراج تلك التي ترمز إليها الكنيسة .. شخصية المسيح بعظمته وقد خرجت عن خالق الكل . نعم لقد شعر الإنسان بكيانه ، وأخذ يتدعأ بطاله» (٧٦) طوال قرون العصور الوسطى .

لكن بطل العصور الوسطى هو القديس ، ذلك الإنسان الذي يتعبد ويصلى ويقدم نفسه ضحية ، والذي يعتبر وجوده اتصالاً حياً بالله وبالمسيح . نعم إن تمثال «الله جميل ، في آميان يقترب منا ، ولا نفقد مع ذلك شيئاً من صفته المقدسة ، إن نحن وافقنا على أن كمال الفن القوطى يرجع إلى توكيد الرابطة بين البشرى والإلهى ، على أن الذى يصنع القدسية المسيحية هو تحقيق التجسد عن طريق الفيض الإلهى السامى .

يلوح أن مالرو — وليس هذا بعجيب — يرفض وصف الأعمال الفنية.

ذات الصفة المسيحية الواضحة بالقدسية . وقد يكون هذا راجعا إلى مذهبه وأحكامه عن فكرة القدسية في ذاتها ، إلا أن هذا المذهب وتلك الأحكام غير كاملة . إن عاطفة القدسية باعتبارها موقفا للضمير تتضمن تكشف حقيقة غامضة لا يزال من المستحيل تحديدها ، ومدركة لحسب كإلو كانت « الآخر البعيد » ، أى بصفتها « ما هو غريب عنا » ، يبعث الضيق فينا ، وما هو خارج إطلاقا عن الأشياء التى تعودناها ونعرفها تماما ونفهمها جيدا وأصبحت بذلك مألوفة بالنسبة إلينا ، (٧٧) .

لكن هذا الآخر البعيد — يتقدم لنا بصفة مزدوجة ، ويثير عندنا سلوكا مزدوجا . إنه « الضخم » ، الخيف الذى يذهل ويبعث الشلل والرعب بضخامته وعظمته وقوته ، الذى نشعر حياله مباشرة بالعال والندس والتفاهة . لكنه هو أيضا « المبهر » . فبالقدر الذى تكون الألوهية به موضوع رعب للنفس — تجدها تجذب وتعجب ، والمخلوق الذى يرتعد أمامها ويخشع ويفقد شجاعته يشعر فى نفس الوقت بالدفاع نحوها وبرغبة فى أن يمتلكها بأى شكل من الأشكال . فإلى جانب العنصر المرعب يظهر شيء يغرى ويجذب ويذهل بشكل غريب ويزداد قوة لدرجة أنه ينتج فينا التمل والذهول (٧٨) .

وهذا هو الاندماج الذى يحدث لعنصرين ويشكل معنى القدسية فى أصالتها الخاصة صحيح أن المكان الغامض موضوع خوف كلما تكشف . لكنه أكثر من هذا موضوع حب .. ترغبه وتحميه ورغبة وحبا عظيمين .. لأنه يضم السلام والسعادة . ولقد عبر المتصوفون جميعا عن تلك الجاذبية واحتفاء دائما بهذه العذوبة وذاك الشذى .. الآتين من الله : شذى الله .. وعذوبة الله ..

لكن مالو لا يعرف من عنصرى العاطفة الديلية ، مأخوذين من

منبعهما إلا واحداً . والقدسية عنده هي ما يلتمهم الإنسان ، وهكذا لا توجد لديه أية فكرة عن أنها يمكن أن تكون أكثر من ذلك — اللهم إلا في الأديان الرديئة ، إن كانت هناك أديان رديئة — لكي لا توحى إلا بالرعب الدنى — الذى يغذى الإنسان ويملؤه . ومالرو — بتعبير آخر — لا يدرك أن من الممكن أن تكون القدسية موضع حب . ومن هنا كانت عنده نتائج عديدة . فهو إذ يقيس العاطفة الجمالية بأردأ الأعمال الفنية التى يرى فيها أعظم الأعمال قدسية ، يستبعد التلذذ واللذة (*) ، لأن اللذة اعتراف بالخضوع كما أنه يرفض فكرة الجمال التقليدية ، لأنها توحى بتناسق تهدف القدسية إلى وضعها موضع البحث . وأكثر من هذا موضعاً للشك ، تلك الرشاقة التى تبين فى الفنون وفى الأديان أيضاً . تبين القوة التى تتقدم لتسكون موضع الحب ، وتأتى إليك بكل هباتها .

وأخيراً فإن مالرو أعمى تماماً ، حيث لا يرى هذا النوع من القدسية

* الشعور الذى نشعر به أمام تمثال «بييتا» (الرحمة) فى أفينيون . يساء التعبير عنه بالفاظ ترتبط بفكرة اللذة ، حتى ولو كانت هذه لذة الابصار أو ترتبط بفكرة الجمال التقليدية . والوجوه المصورة فى الصورة الملكية « لم يتم ابداعها طبعاً من أجل التلذذ ، والشعور الذى توحى به هذه الوجوه لنا غريبة عن تلك الملوحة (تطور الآلهة جزء ١ ص ١) . وفى مكان آخر يتحدث مالرو عن نوع الشعور فيقول : «ان الاجيال لا تعرف هذه الوجوه التى لاتقهر (بولير - ديلاكروا - موزار الخ ٠٠) والناس لا يحبونها ولا يختارونها ولا يمكن التفضيل بين بودليير وجان ايكار ، أو بين ديلاكروا وكورمون ، أو بين موزار ودونيز الخ ٠٠٠) ، فهذه الوجوه لا تؤثر بطريق الاغراء ، بل تؤثر بطريق «الابهار» (صوت السكون ص ٣١٥) . انى أخاف أن يكتفى مالرو بدفع الأبواب المفتوحة ٠٠ قبودليير يفرض نفسه علينا بقوة العبقرية ، فى حين أن ايكار لا يتميز الا بالموهبة ، وهناك فرق فى هذا ٠٠ فرق معروف . ومعروف أيضاً الفرق بين الرفيع والجذاب ، وبين المأساة والهزلية . أما الاغراء والابهار فهما من نفس النوع ، نقصد الجاذبية ، والجاذبية «حبية» وهى ترجع الى التلذذ . وأنا لا أفهم ما يفيدنا من التمييز بين الاغراء والابهار أولاً ، وبين الابهار والتلذذ ثانياً إلا اذا كان التلذذ يعنى الاشباع وهنا كان عليه أن يقول هذا .

نقصد قدسية « العذوبة » وإن أراهن على أنه يرى « جنة داتنى » أقل جمالا من « جحيمه » ، لأنه من أولئك الذين يرون أن الجنة لا طعم لها ، ولذا فهو يقفز وقدماء مربوطتان من فوق لوحات انجليكو . فإن أنا استمعت جيدا إلى جملة غامضة من مقطوعة « تحول الآلهة » ، فإن القس — المصور لن يكون إلا مشعوذا يضع فنه في خدمة خوارق الطبيعة ، (٧٩) هكذا يقول مالرو) لكن هل يجوز أن يساء الفهم إلى هذه الدرجة ؟ إن العالم الذى يدخلنا فيه انجليكو ، عالم السكون والسلم والنقاء والحب ، عالم مشوب بقدسية من أرفع درجة وأندر ما يكون . لكننا لا نكشف فيه « النغم الجاف » الذى يجده مؤلفنا فى المصورات البارزة فى « تافان » ، ولا « الوجوه التى مسخها الله » فى لوحات الموازيك البيزنطية ، ولا « الولولة الجهنمية » التى يظن أنها موجودة عند رامبرانت وميكل انجلو ، (٨٠) . أن « بيانو » (انجليكو) لا يمكن أن يحتسب حتى بين « سادة الاتهام الطيب » الاتهام الذى يوضع فيه كل من ماساكيو وبيرو ورافائيل (٨١) . تصور هذا : فنان لا يتم أحدا . . لا بد وأن يصيبه الخجل من نفسه . . إنه لن يعرف كيف يدخل إلى عالم مالرو على أية حال .

ثم نتساءل : ما هو هذا « الآخر البعيد » ، وذاك « الفيحاء » الحاضر ، الذى نشعر به كشيء مقدس ؟ يجيب مالرو بقوله : « ليس هو دائما الله » ولا حتى « مطلقا ميتافيزيقيا » (٨٢) ، فهناك فى الواقع عدا القدسية الدينية قدسية قبل دينية ، وقدسية « لا دينية » وقدسية « ضد الدين » فالقدسية قبل الدينية هى « شعور بوجود آخر » (٨٣) يوقظها الشيء غير العادى ، الغريب ، الخارق ، بكل طبقاته ، نقصد طبقة العرائس الخيالية أو الخارق الجذاب ، والغريب أو الخارق المقلق ، و « الماردية » أو الخارق المرعب . وهناك شيء يحطم السير العادى للأحداث ، ولو أننا لا نعرف ما هو . والقدسية غير الدينية هى قدسية القوى المجهولة فى الطبيعة وأعماق الحياة النفسية

والنشوة فوق النيرة للضمير ، وهي ترجع إلى عالم محدد لكن ليس هو بعينه العالم الإلهي . أما القدسية ضد الدينية فإنها تنتج ، ابتداء من شيطانية الكبرياء إلى شيطانية الوحوشية ، من الانعطافية السائدة المتعددة ، فحيث إن من الجائز حب الله دون حدود ، فإن من الممكن أيضا — في ذاته أو من خلال عمله — أن يكون موضع كراهية أو سخرية أو تصويرية كاريكاتورية غارقة . ومرة أخرى نقول إن النفس الإنسانية قد صنعت بحيث تضم هوتين ، وإنها بالتالي خاضعة لجاذبيتين ولنوعين متعارضين من الدوار ، تقودها حركة « علوية » إلى تخطى نفسها من أعلى وحركة علوية (٨٤) كذلك تدفعها إلى تخطى نفسها من أسفل ، وإلى الانحطاط بذاتها وإلى القضاء على نفسها بنفسها ويعمل كل من هذين الطرفين على أن يغذيها وبالرجفة المقدسة على السواء .

إنك ترى كيف كان مالرو على حق حين ميز بين المقدس والإلهي والديني . لكنك ترى أيضا كيف أخطأ حين فصلها بعضها عن بعض ، فليس هناك من المقدس إلى الإلهي ، ومن الإلهي إلى الديني انحطاط كما يظن ، بل هناك — على عكس ذلك — إخصاب وتحديد تقدمي . فليس الديني بخارج عن منطقة المقدس ، بل إنه هو المقدس الذي وجد موضوعه الحقيقي ، ذلك الموضوع الذي لا يقتصر على أنه « مطلق ميتافيزيقي » ولا على أنه إلهي مذاب ذوبانا مختلطا في الأشياء ، بل موضوع أقل شيطانية . . بل هو الله في علوه وفي شخصه . على أن مهمة الأديان الإيجابية مادام المقدس معرضا للشكوك والالتواءات التي ذكرناها ، هو توجيه ذلك المقدس وتنقيته والوصول به إلى غايته . ولا شك أنه يحدث أن تصاب بعض الأديان بالدبول وهي مع هذا ليست أقل قدرة على الإبقاء على المقدس معها ، لدرجة أنها تجذبه معها إلى الهاوية — ألا ترى هذا المقدس يتراجع في فترات

معينة إلى مرحلة بدائية، أو يتحمس فتصيبه الحمى التي تؤدي به إلى أسوأ الخلط ؟ .

ومالرو في هذا أيضا شاهد جيد من شهود عصره ، فهو يربط بين تلك القدسية « بقلق الإنسان العميق لكونه إنسانا » ... قلقا يعمل الخوف من حرب نووية على نشره فوق رؤوسنا ، وتعمل على نشره أيضا قوة صامتة هي القوة السكونية والتعصبات الجماعية والسير تحت أقدام القدر، بل والقدرية الداخلية التي تشكلها لدى كل منا الاندفاعات الموروثة والاتجاهات الغريزية ودوافع اللا شعور التي لا تقاوم . ولقد كان في إمكان مؤلف والطريق المسمى، والحالة البشرية، أن يقدم مادة غزيرة لأصحاب القدسية الحاليين ، أولئك الذين لا يصفون من هذه المادة إلا مظاهرها السفلى أو التي تبعد عن طريقها الصحيح . فبالنسبة لأحدهم كانت القدسية هي « الجزء من الأنا الذي لا يقهر » (٨٥) . لا يقهر إلا إذا انصرف الإنسان إلى قوة قاتلة تؤدي بالقوانين إلى الانفجار ، وتنفجر هي بنفسها في الشذوذ الجنسي وفي الجريمة . أليس الشذوذ الجنسي هو « التعبير عن حملة هجومية ضد حدودنا » (٨٦) . ومحاولة ترمي في آن واحد إلى أن تتخطى أنفسنا، وأن نقضى على أنفسنا ، في حين أن اللذة « استهلاك شديد للطاقة والمصادر الحيوية ، شديد بمعنى خطير للغاية ، ومرعب لهذا السبب بعينه » (٨٧) ، وبالتالي فهي استهلاك مقدس؟ ألم تعمل فكرة الجريمة على بعث النشوة عند رامبو؟ لقد قال رامبو : « لقد جففت نفسي في هواء الجريمة » . فالواقع إذاً أن « من الجائز أن تكون الجريمة عملا جذابا لدرجة تستعير معها روح التضحية لبعض صفاتها المقلقة لأكبر درجة ، بعد أن تكون قد هبطت إلى درجة الانحطاط ، وباعتبار العالم جاهلا وأقل إنسانية » (٨٨) .

إن مؤلف « أصوات السكون » مؤلف قصص مهمما يكن الأمر، تغلب عليه صفته كقصص ، والقدسية في نظره ترتبط دائما أو غالبا بالبدائية

وانطلاقها ، ومن هنا كان تفضيله لفن جويا ، لا لفن جويا ذى الاتزان في اللوحات التي تصور الأفراد ، بل لذلك الفن الذي يمارسه جويا ويصور فيه الرغبة والرفاهة والدماء والرؤية الثقيلة والكابوس والجنون والقسوة والشعوذة .. ومن هنا أيضا كان إعجابه بالفنون الوحشية التي تصف الرعب والشياطين ، حيث يرمث الشياطين ليعبروا عن نهاية العالم ، وهكذا دخلت الشيطانية على خشبة المسرح بعد أن مرت من مجال الحرب ، وهو مجال الشيطان الأكبر ، وانتهت إلى مجال العقد النفسية وهو مجال الشيطان الأصغر ، لتمثل الفنون البربرية تمثيلا يزيد أو يقل بربرية ، ومجاله في هذا الصدد مجال كل ما يهدف إلى تحطيم الإنسان والقضاء عليه ، حيث تتخذ شياطين بابل والكنيسة وفرويد وبيكيني نفس الشكل ، (٨٩) .

والمذهب الذي يتخذه مالرو في الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة التي يشكها لنفسه عن القدسية ، بحيث لا تستجيب هذه الأخيرة لذلك المذهب ، فالفن باعتباره تعبيرا عن ضيق البشر هو كذلك صيحة احتجاج وثورة ، وبحث جديد في الواقعية ، ورفض للظهور الخارجي ، ودينكار لعالم ملوث ، (٩٠) ، ولكنه كذلك صيحة انتصار . . نقصد انتصار الإنسان على القدر وعلى عالم يعيد إنشاءه تبعا لهواه ، ويخضعه لقانونه هو . ولعل من الملاحظ هنا أن مالرو يجمل في ذلك الإطار قيمة الجمال الطبيعي ، بحيث لا يوجد في نظره إلا الجمال الفني ، باعتباره انتصاراً وإبداعاً . ولعل تردد بعض التعبيرات هنا ، تلك التعبيرات المملة أمر له مغزى خاص ونأخذ لهذا مثلا كلمات : الهدم والانتزاع والغزو والضم والامتلاك والحاجة الملحة ، وغير القابل للإخضاع الخ . . وبوجه عام يعتبر مالرو بصفته عالما للجمال ، استمرارا لمالرو بصفته مردداً للثورة ، والأمر بالنسبة إليه ترك مكان جرح على الخريطة ، والفن عنده آخر فرصة للعمل والفنان رجل يتخذ شكل إنسان مفترس ، مخاطر على غرار الجنود المرتزقة .

إن التطرف في الحكم لا يأتي منا ، فالرو هو المستول عنه لأنه يضحى بنصف سيكولوجية الفنان من أجل حبه للظهور . كم من مرة ، رغم هذا ، رأينا متواضعا ، هادئا ، صبورا ، لطيفا ، إنني أود من قلب أن يغزو العالم بأن يعزوه إلى الأشكال التي يختارها ، أو إلى تلك التي يختارها ، كما يفعل الفيلسوف حين يخضع العالم لمذهبه ، وكما يفعل عالم الطبيعة حين يخضعه لقوانينه ، (٩١) .

لكنه لا يقهر الطبيعة — كما يفعل الفيلسوف وعالم الطبيعة أيضا — إلا عن طريق طاعته لها . إن الحاجة إلى الإبداع والخلق — وهذه ضربة أخرى — لا تتعارض لديه ولذة التأمل والإعجاب والتوافق . فبدلا من أن يدهش الناس بطريق المفاجأة تجده يصغى إليهم ويستأنسهم ويحصل منهم على اعترافات خاصة بهم وبطريق الرقة والاستماع إليهم في شغف . وهكذا تجده يترك نفسه لتقوده لأظواهر الخارجية نحو ما تعلقه من حقائق . أكثر من أن يقضى عليها . وهو لا يعزل نفسه حين ينفي وينسك عالمنا دنسا ، نقصد لا يعزل نفسه عن عالم الدنس هذا : فالنظرة النقية التي يلقها على العالم تكشف له عن هذا العالم وبقائه . وهذا هو — كما يقال — العنصر المؤنث المقابل للعنصر المذكور ، في الإبداع الفني ولقد تحدث آخرون عن « توازن بين النشاط نصف النحاري والسلبية السكونية » ، (٩٢) .

ولنقل نحن من فاحيتنا إن تجربة الإبداع الفني تتضمن دائما ناحية — لا أقول إنها سلبية ، لأنه ما من شيء يتطلب جهدا أكثر نشاطا — بل ناحية فتح وترحيب واستعداد وتقبل . ويقول مالرو إن الفنان عضو في أسرة الطموحين . ألا يمكن أيضا أن يكون — على الأقل بنفس الدرجة — من أسرة العشاق ؟

عاشق عجيب ، لا يشعر بالرضا حين يدلل ما يحب ، ويعمل على

لمعادة بناءه بقوة وحماسة . ألا يمكن أن يكون هذا هو الدليل على أن ذلك الحب يذهب إلى أبعد من موضوعه المباشر ، مادامت الأشياء الجميلة لا تحب إلا كما تحب صورة منقولة ، أى حقيرة ، منقولة عن جمال أكثر كمالا ؟ من هنا إلى فرض وجود مطلق مبتا فيزيقي وديني لا توجد إلا خطوة واحدة . لم يكن هناك إلا القليل لكي يعبر مالرو هذه الخطوة . فلقد كان يكفي ألا يلقي عقله وإرادته جانبا بما كان قلبه في حاجة إليه .

وإن كان مالرو يحب الفنون المقدسة ، فذلك لأنها ترتبط بعلو خاص . وإن كان يمقت فنون الإشباع فذلك لأنها لا ترجع إلى أية قيمة ، « والناس يشبعون أذواقهم ويكرسون أنفسهم لقيمهم هم ، والقيم الحقيقية هي تلك التي يقبلون من أجلها البؤس . . وأحيانا الموت ، (٩٣) . حسن جدا . . لكن قبول البؤس والموت من أجل شيء . . أليس هذا معناه منح هذا الشيء قيمة عليا ؟ إن مالرو يضع فن التصوير مكان الله . . فهل فعل هنا شيئا غير أنه غير نوع المطلق ؟ أو بالأحرى ، ألم يحول في بساطة ضرورة هذا المطلق نحو موضوع آخر ، وهو — أى المطلق — حقيقة أعماق النفس البشرية ، والذي يوجد أصلا كأصل لجميع الأدبان ؟ إنه سوف يضطر للموافقة على ذلك رغم أنفه ، فهو يقول : « إن اللغة الدينية هنا تبعث على الضيق والإثارة ، لكن لا يوجد غيرها (٩٤) . إن هذه اللغة دتمت بالقرابة لكل الأساليب المقدسة ، ولكننا غريبة عن جميع الأساليب الأخرى ، ولذا فإن لغتنا الدينية تبدو لغة دين يجهله ، (٩٥) . « إن عددا كبيرا من جميع البلدان ، تكاد تسعر بأنها مرتبطة فيما بينها ، تنتظر على ما يلوح من فن جميع العصور أن يسد لديهم فراغا غير معروف (٩٦) .

أنا لا أنسى أنه إذا كان ثمة — في رأى مالرو — دين ما ، فإن ما من دين غير دين الفن ، وبالتالي ما من دين غير دين الإنسان . وهكذا فإنه يؤكد

أن الفن الحديث « ليس ديناً بل إنه إيمان » (٩٧) وما هو « المطلق » بل هو « ما يتلو المطلق » (٩٨) ففي عالم لا يعرف « مطلقاً » ما ، حيث تنحطم القيمة التنظيمية الأمرة الكبرى لتصبح قيماً متعددة (٩٩) ويصبح هذا المطلق « تقوداً تتعامل بها مع المطلق » .. إنها تقود انعدمت قيمتها وأأسفاه ... « أوراق مالية لا مقابل لها ، وشيكات بلا رصيد ، لا يضمناها ضامن . فمن الذى يمكن أن يعترها تقوداً صحيحة ؟ إن الفن لا يمكن له إلا أن يبعث فينا خيبة أمل ونحن نتوقع منه شيئاً ... يستحيل عليه ذلك إن هو لم يرجع بنا إلى المطلق نفسه ، ولن تكون الأعمال الفنية التى يقدمها إلا غزوات فاشلة ، إن هى لم تأت قبل تمكن ثابت طويل الأمد . . . إننا نعتقد أن مالرو ذكى ذكاء كافية يمكنه من فهم ذلك تماماً . . . لكنه أراد أن يقدم الإنسان فى قلقه هذا صورة بدائية للفن . ولا يفعل هذا إلا ليغور به وليبعث التعقيد فى حياته وليخفى عنه المآ يبعث به ليقضى عليه ، وما الفن على هذه الصورة بقوة تستطيع حل المشكلات الجديدة أو إسكات الشياطين التى تزجر : ما أتفه الفن بالقياس إلى الألم وما من لوحة وأأسفاه تستطيع أن تصمد أمام بقع الدماء ١١١ ولربما كان الفن على حق حين يصور وجه رجل ميت إذا لم يكن هذا الوجه محبباً » (١٠٠) فليتعلق مالرو إذا بالحاجز الذى نصبه ليحمى نفسه من الدوار . إن هذا الحاجز قابل للسكسر وضيق النفس يأتى من العدمية وهو قريب . . . ومالرو يعلم ذلك .

وما دام الفن ليس بمطلق يستحق أى شيء فإنه سوف يظل كما كان ، شاهداً على ذلك الأهداف نحو المطلق الذى .. إن نحن نظرنا إليه جيداً يغذى الثورة النفسية ذاتها . ذلك أن الكشف عن عدم كفاية العالم معناه البحث عن « ما وراء العالم » ، والتنديد بالمظاهر الخارجية معناه الاتجاه لشيء أولى شخص مالن يكون هو مظهراً خارجياً ، والإقلال من « اللاقيمة » معناه

الرجوع إلى القيمة الكبرى ، وهكذا فإن النفي يستند إلى إثبات أعمق ، ليس هو لإثبات الإنسان لحسب . . . إذ يكتب هذا مالرو قائلا : «إن الفن الحقيقي يضع وسائله في خدمة جزء من الإنسان مختار اختيارا غامضا وبقوة شديدة (١٠١) فلنوافق على ذلك . . . لكن هذا الجزء الثمين من الإنسان لا يمكن أن يكون رغبة في الانمصال لحسب ، إنه يهرب عن نفسه بطريق المطالبة والتنقيب بدرجة لا تقل عن تعبيره بطريق الغزو .

هذا الجزء هو الذى يخفى رغبة وقصدأ معيناً لا يستطيع الفنان بدونهما أن ينتزع أى شيء كان من مجال الفراغ المختلط . ومن هنا كان للفنان في مجتمع باحث عن المعرفة كمتجمعنا هذا وجها مثاليا يثير نفس التأمل الذى كان يثيره في الماضي كل من البطل والحكيم والقديس . . . ومن هنا أيضا كان عمله الفني - بفضل وجوده لحسب - اعترافا ودليلا على وجوده وقيمته . وعلى كل ، فهما كان «شرف الفنان» في أن يشور حيال نفسه ، فإن عمله يتبع من جزئه الذى يعاونه في إحلال الصلاة محل النعمة ، وحيث يتحول التحدى ليصبح ابتالا فلا مهرب لنا - فيما أخشى - من التصوف ؟

التقابل بين الفن والتصوفية

إن هناك مبالغة في استخدام لفظ «الصوفية» ، فالرجل المتصوف في نظر البعض رجل يعيش في نشوة . وبالنسبة للبعض الآخر يعادل التصوف كلمة «غير المعقول» ، وفي نظر آخرين أيضا كلمة «صوفية» مرادفة للروح الدينية . . . ولسوف نأخذ هذا التعبير من جانبنا بالمعنى ، الذى يأخذه به علماء الدين ، وعلى ذلك تصبح المعرفة الصوفية ، وهى معرفة الله ، معرفة خاصة جدا ، معرفة تجريدية ، لا عقلية منطقية ، مبنية

على التجربة . وحيث تقابلها في جميع الأديان — وحتى خارج الأديان — نجد أنها لا تشكل إلا أرفع تجربة دينية . ورغم أنها بلا شك مستحيلة المنال بمجرد بذل جهود بشرية ، فإنها تتطلب استعدادات خاصة ووسيلة معينة للحياة . وهكذا نرى أن بين الحياة التصوفية والحياة الفنية وبين التجربة التصوفية والتجربة الجمالية أوجه شبه تلفت النظر ، لافي أهدافها طبعاً ، بل فيما يخص صفوف الإعدادات البعيدة أو القريبة ، وفي طرق التفكير العقلية حين تدخل مرحلة العمل ، وكذا في بعض من آثارهما ، وتفسر هذه التقابلات بأنها دليل من أوضح الأدلة على الترابط اللشابهى بين الفن والدين .

ولسوف نتحدث حالا عن الفنان المبدع . . لكن الهواة المتحمسين .. هواة الشعر والموسيقى والتصوير يعرفونهم أيضا حالات تشبه حالات المتصوفين . ولسنا هنا في حاجة — لإعطاء أمثلة تدل على ذلك — إلى اللجوء إلى المنشوة، وهى شئ شائع كما نعلم لدى هؤلاء وهؤلاء .. وإن نحن هبطنا إلى مستوى متواضع بعض الشيء نجد أننا حين نتأمل عملا فنيا، أو نستمع إلى ميلودية ما ، ينفرج جهدنا الذى يرمى إلى الفهم وتأخذ الروح في تأمل نفسها بنفسها فى الجمال الذى يوحى به العمل .. أو فى بساطة تامة نجد بعض الذكريات أو الأقوال أو بيت شعر من دانتى أو من راسين .. تنساب من أعماق غامضة فينا، وتفرض نفسها علينا وتدعونا للخشوع وتنفض إلى قلوبنا .. وبعد هذا لا نعرف أكثر من ذلك، لكننا نشعر بأننا نفهم قليلا ما كنا لا نكاد أن نعرفه إلا بالتقريب ونشعر كذلك بأننا نستمتع بطعم ثمرة لم نكن قد فعلنا بها أكثر من قرض قشرتها (١٠٢) .

وظاهرة المشاهدة العادية هذه ، أليست هى المقابل ، وإن صح التعبير ، الصدى فى مجال الطبيعة لما تسميه الأعمال الروحية فى مجال النعمة الإلهية ، أغنية السعادة ؟ تلك الأغنية التى يكون فيها النشاط راحة ، وده تحقق، فيها

الأفكار، وتصبح وجودا انعطافيا حاضرا وتحدد فيها حالة التلاذذ الروحي بالتأمل .. تلك الأغنية البسيطة التي لا تجد فيها النفس موضوعا آخر غير نظرة خليطة عامة عن الله .. وحيث لا يشعر القلب بشعور آخر إلا بذوق عذب هادئ، هو الله .. ذوق يغذى دون جهد كما يغذى اللبن الأطفال (١٠٤)

إن القول بأن التأمل الجمالى يبعث فينا الخشوع معناه بطريق التعادل أنه ينتقل بنا من الأنا السطحية الهانئة المتفرقة إلى النسابة الهادئة للأنا العميقة .. ولا بد هنا من أن يسكت « انموس . لكي تستطيع « آنيا » أن تغنى ولقد تحدثنا عن هذا بمناسبة حديثنا عن الشعر ، كما بين هيجل صحة هذا في الموسيقى .. والواقع أن الموسيقى ، لا تذهب إلى حد إيقاظ مفاهيم عقلية ، ولا إلى حد استدعاء صور تبعث التفريق في العقل فتقضى على الانتباه فيه .. والإنسان إزاءها لا يتركز في هذه الناحية الخاصة أو تلك من كيانه لحسب ، بل إنه يحدد بفكرة محددة .. والأنا البسيطة بصفتها مركزاً لوجوده الروحي هي التي يحدث اختطافها ووضعها موضع الحركة . على أن هذا التمييز بين نوعي « الأنا » هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية التصوفية ، كما أوضح بريمون ، إذ يجمع المؤلفون جميعا على أن الاتصال بالله لا يتم إلا عند « السن المدببة للنفس » ، وفي « الأعماق الخفية للروح » . وفي « مركز القلب » .. ويضيف أحدهم قوله : « أعماق أوقية .. أكثر علواً وسمواً من القدرات الثلاث العليا ، لأن هذه القدرات تنبع أصلاً من هذه الأعماق أو تلك القمة » . ولن يفعل القديس فرانسوا دى سال أوجان دى لاكروا أو تيريز دافيللا ، ومائة غيرهم تزيد أو تقل معرفتنا بهم . لن يفعلوا إلا أن يكرروا — بصرف النظر عن فروق لا قيمة لها — ماسبق أن وصفه أفلاطون وقربه من التجربة الفنية حيث قال : « إن التأمل الجامع الموحد يحدث عندما تكون الروح قد أغلقت أبوابها في وجه كل ما يجذبها خارجاً عنها ، وعندما تكون قد أرسست السكون في حواسها وفي قدراتها .. بل

وفي عقلها المفكر العارف عن طريق التمييز بين ذاته وموضوعه.. وبالاختصار عندما تفكر مستخدمة قوة النفس المنقاة.. وإلى كل من انسحب ليعيش وحيدا في محرابه، « يقدم الله نفسه.. ويضئ.. فجأة ضوءا داخليا غير متوقع.. غير منتظر.. ويغزو ويمتلك الروح كما يستولى الإلهام على روح الملهمين والأنبياء، (١٠٤)

غير أننا لم نصل بعد إلى هذه المرحلة.. فكما أن المتصوف أو القديس أو — بوجه عام — الرجل الذي كرس حياته لله، يصغى إلى وجهه نجد الفنان أيضا يضع نفسه تحت تصرف رسالته، ويستجيب إلى نداء ما.. تدفعه ضرورة داخلية يأخذها في اعتباره ويستوعبها، وعليه أن يقبلها، ولكنها تباعد عنه وعما يريد أن يفعل.. يقول راموز، وقد كان إذ ذاك في سن الثامنة عشرة: « إنى أرى كل يوم أكثر من ذى قبل ماذا يكون استعدادى وماذا تكون رسالتى.. إن كان استعداداً عادياً ندخل إليه بقلب مرح كما يفعل الحامى أو الطبيب.. لكن لا بد لي أن أصبح أديبا (١٠٥).

إذاً يكون الخط مرسوماً مقدماً، وقد لا تكون لدى الإنسان الشجاعة للسير فيه.. لكنه الخط الوحيد، ونحن متأكدون من هذا مقدماً.. الوحيد الذى « نجد فيه ضماناً وسعادة المهمة المكتملة والاستعداد المشبع، (١٠٦) وبالاختصار فإن الفنان لا يختار.. بل هو الذى يقع عليه الاختيار.. وإن هو رفض مهمته هذه، كان هذا منه خيانة وبداية حياة فاشلة.. ولقد سأل أحدهم المصور بوبار قائلاً: « ألا تزال تصور؟ » فأجاب الفنان قائلاً: « نعم.. وماذا تريد أن أفعل غير ذلك؟ ». نعم ماذا كان يستطيع أن يفعل حقاً غير ذلك؟ لقد ولد ليصور، كما ولد ميكل انجلو ليكون مثالا، ودائى ليكون كاتباً.. على أن هؤلاء جميعاً يعتبرون فى مجالات أخرى — حتى التى انتصروا فيها — يعتبرون مخلوقات فاشلة فى الحياة..

وريلكه لا يفكر في نفسه فقط حين يصف عملية الانتقاء التي تضع شاعر المستقبل في خدمة الشعر منذ شبابه الأول ، فيقول : « ولم يكن والداه يريان له أى مستقبل ، وكان أساتذته يظنون أنهم يعرفون أسباب انعدام التحمس للدرس عنده . . وكان الموت يبحث فعلا عن المكان الذى يستطيع أن يأتيه منه بأسهل ما يمكن ، لكن العنصر الإلهي لم يكن يبالي بذلك إطلاقا فراح يصب أمواجه في هذه القنينة الهشة . . ومنذ ساعة لحسب كانت أمه تلقي بنظرة عابرة قادرة على احتضان هذا المخلوق . . لكنها لم تعد تعرف كيف تحصل منه على الاتزان ، .. فماذا حدث .. وكيف توصف « القوة » لم تتأهب فيه بعد التي ظهرت في هذا الفتى الذى ربما كان يرفع نظراته ولا يراك ، تلك القوة التي تقاوى القلوب الشابة في وقت لم تتأهب فيه بعد للحياة ، لتمتلاها بقوة وبعلاقات سرعان ما تتعدى كل الانتصارات التي يمكن أن تحققها حياة بأكلها ؟ . وكيف يستطيع مخلوق جديد لا يكاد يعرف يديه شخصيا . . مخلوق حديث العهد حتى بأبسط الأمور وأيسرها كيف يستطيع التكيف بوجود خارق لهذه الدرجة ؟ . . آه . . لم لا يستطيع شاب في مثل هذا الموقف أن يذهب فيحترف الرعى ١ . . آه . . كم كان من الضروري إقناعه أو معارضته ! أتخسبون حقا أنكم تشعلون ذهنه وهو ذلك الإنسان الذى هو قوة لا تنضب امتصاصا بلا حدود . وقبل الآن (١٠٧) .

نعم ... كان يجدر به أن يجعل من نفسه راعيا . . فحياة الفن في الحقيقة لا تشبه المهن الأخرى ، بل ما كانت هذه الحياة مهنة حقا ، وها هو ذا راموز يعترف قائلا : « لا أظن أني جدير بهذه الوظائف العليا . . وأما لا أرى فيها وسيلة لكسب العيش . . بل أكاد أرى فيها تعباً . . وكما هي الحال في التعب (١٠٨) فتساءل : ألا تفترض اللغة الفنية العدول عن « الدنيا » وعن لذاتها ومظاهرها . . ؟ فلكي يكرس الفنان حياته كلها لما يجب ، ألا يقبل الفقر والعزلة وعدم فهم الناس له . . واحتقارهم إياه

ما هذا إلا انعدام عقل في نظر الحكماء .. والحقيقة — هكذا يقول برنارد —
إنه لا بد من الجنون بما هو خارق للطبيعة في فن التصوير وفي القدسية على
السواء» (١٠٩) ..

كان راموزا وهو شاب يعطى دروسا لكي يعيش، لكنه ترك المهنة حين
فهم أن العمل من أجل العيش يفسد العمل باعتباره علة وجوده . وقد قال
فيما بعد .. حين فهم مغزى هذه الحقيقة «إن الفنان والقديس .. رجل واحد ..
تضحية للذات .. عدول عن العصر .. ورضوخ للإهانات والحرمان، وشعور
بنوبات النعمة، مهمما للتلاميذ .. والقاعدة .. والتوازي بين نوعين من التصرف
وحقيقة جمالية إن أمكن القول .. للأناجيل» (١١٠) .

أليس مما يلفت النظر أن المبادئ الإنجيلية ترك نفسها لتنتقل بسهولة
إلى سماء الفن . وغالبا ما نجد فيها تطبيقا لها ؟ ومن العسير خدمة سيدين في آن
واحد .. أترك كل شيء واتبعني .. والذي يحب أباه وأمه أكثر من
حبه لإبائى غير جدير بي ..

ولحياة التصوف لحظات نشوة علوية ، وحياة الفن تقرب من قتها عند
وجود الوحي ، ولم يحدث أن أنكر إنسان ما هذا الشبه بين الظاهرتين، ولم
تسكن الشعوب القديمة لتقيم خطا فاصلا واضحا بين الأنبياء والشعراء ، وقد
رأينا كيف يوضح أفلاطون أنه ما من إنسان بقادر على قرض شعر جميل
إن لم يكن الإله قد أمسك به . وما رمز «موجية الشعر» إلا ترجمة لهذه التجربة
الامتلاكية الخاصة بالشعراء وبالمتصوفين على حد سواء . ولقد تحدثنا عن
حالة ريلكه ضمن حالات أخرى .. هذا الذي لم يكتب يوما سطرًا واحدا
دون وحي أو ضرورة داخلية .. لكنه لم يكن إذ ذاك بقادر على أن يمنح
نفسه ، وما كان يكاد يعرف كيف كانت الكلمات التي يكتبها في الوريقات
التي يحتفظ بها في جيبه دائما .. كيف كانت تتولد .. ولقد أصبح الوحي عنده

خارجا عنه، لدرجة أنه كان يرفض أن تطبع أشعاره باسمه لأنها كانت « كلها عملا عليه .. كان هناك شخص يجلس أمامه يملأها عليه، (١١١) .. هذا .. ولم يكن ما يفعل رامبو مثلا بشيء اسمه « صب الباطن في قالب حسي ظاهر، بل كان قوة مجبولة تظهر في روح الشاعر و «تحسف» شخصيته لحظة وتخفف من عبئه ، وقبلما تكون الأغنية هي العمل الفني .. أى الفكرة التى يتغنى بها المغنى ويفهمها .. لأن «أنا» شخص آخر ، وإن استيقظت قطعة النحاس لتصبح آلة موسيقية ، فما هذا بخطأ منه .. هذا شيء واضح عندي .. وهأنذا أحضر تفتح فكرتي .. وأنظر إليها، وأصغى إليها ، وألقى بدقة من دقات قوس الكمان : وإذا بالسيمفونية تتحرك في الأعماق ، أو تأتى قافزة على خشبة المسرح (١١٢) .

وما الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه القوة التى يعترف بوجودها حتى أكثر الفنانين اعتمادا على الإرادة الحرة ؟ القدر ؟ لقد قال بسوسان : إنه « ما من أحد يقطف أوراق الشجر الذهبية إلا وكان القدر هو الذى يقوده أو المصادفة، هنا يقول فاليري : «ان يكون الشاعر شيئا كبيرا إن لم يكن العوبة فى يدي ما يفعل (١١٣) .

أما جوته فيصف تلك القوة بأنها « شيطانية خارقة » ، وربما كان هذا أثرا تركه شيطان سقراط فى ذاكرته ، على أن هذه لتذكرة تكفى لسكيلا نخلط بين تلك الشيطانية الخارقة والشيطانية بالمعنى العادى المعروف : فمثلا عندنا «مفيسستوفيليس» وهو شيطاني بمعنى سلبى للغاية لانستطيع اعتباره شيطانيا خارقا ، على أن الشيطانية الخارقة فى الحقيقة «تتكشف» فى نشاط «إيجابي تماما» كما يحدث عند غاز عظيم كنبليون أو عند الموسيقى أو المصور أو الشاعر ، ويضيف جوته أيضا قوله فى هذا : « إنها الشيء الذى لا نستطيع فهمه بالعقل وبالمنطق ، ولا يوجد فى طبيعتى رغم أنى خاضع له ، وبالاختصار فإن الشيطاني الخارق لن يكون شيئا آخر غير القوة الخارقة عن الإنسان

ذى العبقريّة ، والتي تؤثر فيه قوة شديدة تشدّد كلما كبر وكبرت معه عبقريته ، والتي يتعين ألا يتلقى هو تأثيرها إلا حين يعمل هو على توجيهها نحو أهدافه .. ولا يجب أصلاً أن نحاول في هذا توضيح فكرة ظالت ولا شك خليطة غامضة في عقل جوته نفسه ، لكننا نستطيع على الأقل أن نستخلص تلك الفكرة القائلة بأن عمل الفنان — شأنه شأن كل مبدع في أي مجال — يستند إلى قوة عليا تكاد تكون فوق طبيعية ، ولا تمنع الإنسان من السير بذاته ، ولا يستطيع بدونها أن يفعل شيئاً هاماً ، (١١٤) .

وهناك من المفكرين من يقول بأنه — أي الشيطان الخارق — هو بعينه اللا شعور .. تلك القوة التي جعلوا منها مشتقاً حديثاً لموهبة الفن . لكن مثل هذا الوصف لا يكفي لتبرير تجربة الفنانين لأنهم ، أي هؤلاء الفنانين ، يستمرون في بحث حقيقة لا يفهمونها دون أن يكونوا على جهل بشيء . من آثار هذه الحقيقة التي يسمونها اللا شعور .. تلك الحقيقة التي يلاحظون عليها أيضاً اسم « الله » . لقد كان جورج إيليرت يؤكد أن في أحسن أعماله الأدبية يوجد « شيء آخر غيرها » ، يستولى عليها ويشعره هو ، أن شخصيته هو لم تكن إلا مجرد أداة يعمل العقل من خلالها ، (١١٥) .

وكان سيبيليوس يقول عن سيمفونيته الخامسة وعندما تعتمد الصورة النهائية لعملنا الفني على قوى أقوى منا ، نستطيع فيما بعد أن نبرر هذا الجزء أو ذاك من العمل ، لكننا إزاء العمل في مجموعه نكون مجرد أداة .. وهذا المنطق المدهش ، نسميه الله : تلك هي القوة الآمرة ، وعندما يتحدث راموز بدوره عن هذه القوة لا يستطيع إلا أن يلجأ إلى لغة الدين فيقول : « ما أنا بقادر على فعل الكثير ، فلاحق إذاً على الأقل ذلك الشيء القليل الذي أستطيع تحقيقه .. هذه هي صلاة كل يوم أؤديها .. فأدعو المجهول وإرادتي هزيلة ، لأن هناك شيئاً لا أستطيع التوصل إليه ، ويستطيع هو عمل كل شيء .. هو هذا الذي أرجو .. ولا أوجه رجائي إلا لذلك الإله

الداخلي» (١١٦) . وما تيسر لا يقل في انعدام الإيمان عن راموز ، ولكنه مثله طالما صرح قائلاً : «إن الله هو الذى يمسك يدي ، وما أنا بمسئول عما أفعل» ، (١١٧) . وقد أجاب ماتيس عن سؤال ألقاه عليه مصور آخر فقال : «نعم إنى أؤدى صلاتي ، وأنت كذلك . . . وتعلم هذا تماماً . . . عندما تسوء الأمور نلقي بأنفسنا في الصلاة لنجد جو الاتصال بالله . . . وأنت تفعل هذا أيضاً ، (٥) وقد يكون من سوء التصرف المبالغة في مثل هذه الأقوال ، لأنها تميل إلى الاعتقاد بأن الفنان المبدع يشعر بأنه معلق فوق شجرة تطل على مياه ، وأن خصبه الفنى ينبع من خصب أولى أصل . وليس الوحي الفنى على وتيرة واحدة ، وهو لا يزيد هنا في شيء عن السلب أو الذهول التصوفى ، لأن كل حياة روحية تتضمن مراحل من الجفاف والهزال قد تكون طويلة جداً ، حيث يترك الفنان الروح التي منحها الله إياه ، وحين ينتزع الله منه شعوره بوجوده ، تراه وقد غاص في الظلمات والإغراء والشكوك ، ويهبط وجوده لدرجة البؤس بل والعدم . والفنان يعرف مثل هذه المحن ، فما إن ينسحب الإله حتى يصاب بحالة من الجنون ، وبعد أن كان يرزف في رشاقة رائحة ، تجده فجأة وقد أصابه الهدوء الثقيل ، وما من نسمة تحرك قلاع سفينته . . . فهناك لحظات يغيب فيها الفكر ويسقط القلم من بين الأصابع كما يحدث لراموز ، الأمر الذى يجعله يئن وعبتاً أحاول بذل جهد لأعود إلى العمل أو لأصادف فكرة ، أو لأعرض ما أظن أنه قائم في عقلي بياضاً على سواد . . . هذه الحال لا يفلت منها أعظم

* انظر الفيجارو الأدبي عدد أول سبتمبر ١٩٥٦ ولعل النص الآتى يوضح الى أى مدى يذهب ماتيس وعند أى حد يقف . تسألنى عما اذا كنت أومن بالله ؟ نعم . . . عندما أعمل . . . وعندما أكون خاشعاً متواضعاً أشعر أن أحداً يساعدنى ويعاوننى على اخراج أشياء تتخطانى ، ومع هذا فأنا لا أشعر نحوه بأى اعتراف بالجميل لأنى كما لو كنت ، أمام حار لا أستطيع اختراق أبراجه ، وهنا أجد نفسى منكشاً ازاء الفائدة التى أخرج بها من التجربة ، وكان المفروض أن يكون هذا جائزة لى عن جهودي . . . انى ناكر للجميل وما من وخز ضمير يؤنبنى (جاز) *

الفنانين والأدباء ، فقد رأينا أن ديلاكروا يبحث ويتحسس الوحي الحار ، ومثله كان بيتهوفن ، وكان فاجنر ، يشهد على هذا ما كتبه الأول من خطابات والثاني من مذكرات ، يقول فيها كل منهما إنه قد ألقي به في حالة من تخطيط تقرب من الجنون . . أليس هذا ضمن الأسباب التي تعمل على الجمع بين النعمة الشعرية ونعمة التصوف ؟ فرغم أنهما ينتميان إلى مجالين مختلفين ، الأول مجال طبيعي ، والثاني خارق للطبيعة ، فإنهما على حد سواء يتميزان بصفات التقطع وعدم الثبات أو الدوام .

هذا ويعزى الوحي أحيانا إلى موحية ما ، ليست هي الموحية الرمزية للشعر والفن ، بل إنها موحية حية ذات جسد . وقد رأينا أن عددا من أرفع الأعمال الفنية والأدبية قد تم إدراكه في حب الرجل للمرأة ، لدرجة أن مولد هذه الأعمال يظهر طبيعيا بقدر طبيعية مولد طفل . لكن ليس لحب الشعراء هدف في فحسب كما سبق أن رأينا ، بل إن له جانبا دينيا كذلك — ويخاط التحليل في هذا الحب لوجود خليطا عجيبا تترابط فيه ثلاثة عناصر رئيسية بمقادير غير متعادلة ، ومتغيرة ، وهي الفن وحب الجنس والدين ، (١١٨) . ومن المستحيل إبعاد هذا العنصر الثالث ، وعندما يبحث الفنانون أنفسهم عن معنى لتجاربه ، يجدونه في الدين . . لكن لافي الدين المسيحي بالضرورة . . والاندماج بين الحب والفن والدين يتأتى كحقيقة تلقائية وطبيعية ، مستقلة عن أية عقيدة دينية محددة . . ونلاحظ هذا عند الإغريق ، ولم يكونوا مسيحيين ، ونجده عند فاجنر وقد اتخذ شكلا يقرب من البوذية أكثر من قرب من المسيحية . وحتى أوجست كونت وقد كان ملحدًا يؤكد هذه القاعدة . . بحيث يمكن القول بأن التقابل بين اللغات وطريقتي التعبير يرجع أصلا إلى التقابل بين المواقف (في الدين والفن) ، دون أن ننكر أن تقليد داتى وبستارك أمر له أثره عند كونت ، (١١٩) .

لقد حاول بترارك إغراء لورا ، لكن لم تكن لورا في يوم من الأيام عشيقته له . خيبة أمل أثارته لديه نكبة معنوية وجعلته منه شاعرا شهيدا . ومع ذلك فهو مرغم على الاعتراف ، فهو يقول : « لقد دفعتني إلى حب الله » . إن جمال لورا ، الذي لم يستطع تملكه قد فتح له الطريق نحو الجمال اللانهاى ، وهو الحد الأقصى الحقيقى للحب . « ففنا تأتلك الفكرة الحبيبة التي تؤدى بك - إن اتبعتها - للخير الأعلى ، وأنت تحتقر ما يرغب فيه الناس » (١٢٠) .

أما جوته ، فقد كان أقل سعادة من بترارك .. فقد أصابه الهرم ليصل في نهاية الأمر - بفضل وجه طفلة - إلى الروحانية الدينية . فلقد كانت أولريكة حبيبته المثلى : وقد كشف له حبه الأخير عن التقوى : « في أنقى مناحى قلبي ينبض جهد يرمى إلى أن أترك نفسي تعترف بالجميل ، لتذهب إلى ما هو أعلى وما هو أنقى .. إلى المجهول .. وتكشف لنفسها عن لغز لا يمكن تسميته إلى الأبد . هذا إذا ما يسمى التقوى .. وهذا السمو السعيد من نصيبي حين أقف أمامها » (١٢١) .

وكان بودلير أكثر وأحسن استعدادا لكشف من هذا النوع .. فقد كان واعيا بما يكنى بحيث لم يجهل الطبيعة ومدى العاطفة التي كانت تربطه بهوجياته ، « إني أحبك .. يامارى .. لسكن الحب الذي أشعر به حيالك هو الحب المؤمن بالله » . ولذا فقد ثار حين حكمت المحكمة بإلغاء قصيدتين كان قد كتبهما ليقدمهما إلى عشيقته مدام دى ساباتيه ، لأن القضاة لم يفهموا منهما شيئا ، إذ « إن غير المهذبن عشاق » . أما الشعراء فهم عباد ، (١٢٢) ، ثم يشرح بودلير هذا الموقف في مجال آخر فيقول : « إن البعض يعزو إلى هؤلاء العباد عاطفة وحبا .. وقاذورات نسائية من هذا النوع » (١٢٣) في حين « أن الصوفية هي قطب هذا المغناطيس الذي لم يعرف إلا قطبه الآخر كاتول وعصابته من الشعراء الأغبياء السطحيين للغاية » (١٢٤) .

هل هذا ارتقاء لدرجة السمو؟ وهل يمكن للعب أن يرتفع بنا لدرجة السمو الديني إن لم يكن صوفيا أصلا في جوهره؟ أليست الغريزة الجنسية ذاتها في نهاية الأمر غريزة تنظم طبقا للحقيقة عليا مادام بعض أهل الفن قد وصلوا إلى تلك الحقيقة بفضلها؟ لا شك أنهم كانوا في حاجة إلى مثل أعلى يرويه مجسدا في شخص مرئي، وما كان للروحانية أن تصل إليهم دون الجسدية، لكن تجربتهم لم تكن تذهب في الرغبة الجنسية، وما هو ذا أفلاطون في «المأدبة» يرى أن رغبة تملك جسد جميل ترفع العشق إلى مستوى الجمال الروحي، بشرط أن يتمكن ذلك العشيق من أن يتحكم في ذاته وينتصر عليها. وتطابقا مع هذا الوضع يحتاج الشعراء في حبيهم إلى نوع من الخشوع حتى تكون قريحتهم خصبة. ومن هنا تكون وظيفة الجمال المحسوس إيقاظ الحب لا لإرضاءه، وتكون الموحية هي تلك المرأة التي يتكشف الجمال بفضلها، ذلك الجمال الذي يعلو بها سموا والذي يكون الفنان في خدمته، يخدمه بفنه، ولا بد أن يكون هذا الجمال — حسب قول كلوديل الذي استعاره من دانتى — «وعدا لا يمكن الوفاء به»، حتى تبعث الرغبة الجنسية إلى الروح قوة محركة ترفعها إلى الأعلى، «وهنا تتصل موضوعات الفن بعضها ببعض، ويصبح تقابلها أصل مادة قصص موحيات الفن». . . إذ أنه ما إن نتوقف عن الخلط بين هذه المشاعر الشعاعية الكبرى والحب الجسدي، حتى نشعر بعاطفة مختلفة لا يستطيع كائن عادي أيا كان أن يكون موضوعها الأخير، ولا حتى أن يرغب في أن يكون هذا اللبيب الحماسي وقفا عليه، ذلك أن موحية الشعر والفن لم تكن بالنسبة للفنان إلا وسيلة العمل الفني، لكن فنه لا يفي كذلك بالوعد، وهنا يرى الموضوع الحقيقي لما يبحث عنه في وضوح، نقصد الفن من خلال الموحية، والله من خلال الفن، (١٢٥) .

ورغم أن تلك التجربة التي وصفناها في التو تخضع لبعض المختارين فحسب، إلا أنها ليست تجربة من المرتبة الأولى، فهي تؤكد التجربة الشائعة لدى

الفنانين والمتحمسين للفن وتسكبرها . والظاهرة الجمالية كما لاحظنا فيما يتعلق بالرو ، ترجمة لضرورة المطلق ، فالوحي من جهة والتأمل من جهة أخرى يتعلقان بأهداب الاهداف ، ويتخذان أصلا لهما في تلك الروح العميقة وهي بطبيعة الحال روح دينية ، وهي حاجة لله وقدره له . ولا يمكن إنكار هذا : إن للفن هدفاً غير ذاته ، وما بحثه المستمر عن التعبير إلا صورة أصابها ضعف ، أو كالرمز ، صورة بحثه الدائم عن الكائن الأعلى ، .. إن هذا القلق موجود في صميم كل فن ، اللهم إلا إذا لم يوح الفن بنفسه بهذا القلق ، وكما لو كان هذا يحدث خلطة عنه . والتنديد بالقلق باسم العقل فحسب محاولة فاشلة ، إذ أن الفن في أعلى وفي أكمل تعبيره ، بحث أيضاً ، والعمل الفني وقد عمل العبقرى على تثبيته ، يحتفظ بحركة دفعته وشكلها حتى في حالة جموده الكامل . نعم « إن هذا النوع من السعادة المقدسة الذي يملأنا به الحاضر الجميل كسعادة الانتظار ، ويتولد الأمل أجمل مما كان من إشباع رغبتنا ، (١٢٦) » .

وربما كان هذا سبباً في أن الكاتدرائية القوطية ، والمعبد الإغريقي أو المصري أو البوذي عمل لا نستطيع تخطيه ، لأن كمال مثل هذه الأعمال غير مغلق على نفسه ، بل إن هناك نداء يحوطه .

وإذا كان الإنسان يستطيع أن يتعدى حدود الإنسان ، فليس من العجيب أن يتعدى الفن الفن ، مثال هذا أن بيرنانوس — وهو قصصى كاثوليكي — كان أكثر استعداداً لفهم هذا من بروسيت بصفته قصصياً لا يدين بالمسيحية إن كان هذا صحيحاً ، ومع هذا فقد فهم بروسيت أن الفن لن يوجد دون « ما وراء الذات » ، وأن النشاط الفني يفترض نوعاً من الحقائق المطلقة التي تسنده ، ها هو ذا يتساءل عند موت بيرجوت فيقول : « هل

مات إلى الأبد ؟ ، من يستطيع أن يقول هذا ؟ إن ما يمكننا قوله هو أن كل شيء يحدث في حياتنا كما لو كنا ندخل إليها، ونحن نحمل معنا عقودا كتبت في حياة سابقة ، وما من علة — في حياتنا على الأرض — لنعتقد أننا مرغمون على فعل الخير، وعلى أن نتصرف بالرقّة ، أو حتى على أن نكون مهذّبين، ولا أن يعتقد فنان ملحد أنه مضطر أن يعيد النظر عشرين مرة في مقطوعة يكتبها. لن يهم الإعجاب بهاجسده الذي سوف تأكله الديدان . إن كل هذه الواجبات — التي لن يكون عليها ثواب أو عقاب في الحياة الحاضرة تنتمي على مايلوح إلى عالم يختلف تماما عن عالمنا هذا القائم على الطيبة والنضحية .. العالم الذي نخرج منه لنولد في هذه الأرض ربما قبل أن نعود إليها لنعيش تحت سيطرة هذه القوانين المجهولة التي أطعناها، لأننا كنا نحمل تعاليمها في جنابنا دون أن نعرف من الذي كان قد وضعها — تلك القوانين التي يقرّبنا منها كل عمل عميق يفعله العقل ، والتي لن تكون غير مرئية إلا بالفسفة للبلبل .. (١٢٧) .

إننا لا نجد إلا القليل من صفحات بروس تبيين اهتمامه بالدين ولو بالتقريب ، اللهم إلا إذا كان ذلك الاهتمام لإملاء عليه من تجربته ككاديب .

«التناقضات بين الفن والدين»

قد يقال إننا مصابون بحمى التتلبذ على بروس .. لكن بروس حين يعلن وجود عالم علوى تسكون أفلاطونيته وحدها هي موضع البحث هنا. والقول بأن مشروعه مثل يحتذى أمر أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه لا يؤدي إلى الدين . ولقد تساءل مورياك عما إذا لم يكن مثل عمل بروس هذا متضمنا عدولا عن الله (١٢٨) .

ومع هذا فنحن لم نفلس أوالفنانين — حين يمجّدون مبادئ الانجيل —

يحولون معناها لصالحهم وهكذا نجد أن بين الفن والذين شقة. صحيح أن هناك تقاربا بينهما ، لكن هناك تعارضا واضحا يفصلهما أيضا . ويتعين علينا الآن أن نلقي نظرة على هذه الناحية المضادة من ذلك والازدواج .. وإذا لم نستطع إيجاد حل لمثل هذه المشكلة فإننا نكون على الأقل قد أخذنا حقيقة ثانياً في اعتبارنا.

ثمة فرق تلعب منه فروق أخرى : ففي حين يتجه الشاعر نحو الكلام ، يميل المتصوف إلى السكون . وقد رأينا أن التضارب القائم لدى الفنان يرجع إلى أن الرؤية تنظم لصالح العمل الفني ، والانطباع العاطفي لصالح التعبير .. على أن العملية الإبداعية تبدأ بذلك الوميض الأولي الناتج من عاطفة ما تكون « في أول الأمر سحابا ، لكنها مليئة بالعيون . وبظلمات ملحة ، محملة بإرادة ، تتوق لتسبح على هذا الوميض وجودا » (١٢٩) . ولكنها أيضا تحاول التخلص في معمعة القصيدة ، — إماما نثقل تشكيلي وإماما موسيقى لتصبح طليقة . . . وتعبير آخر لا بد وأن يكون الشاعر نفسه صوتا ، إما بطريق الموهبة الطبيعية وإما بفضل المهمة الملقاة على عاتقه . لكن ليس معنى أنه يتكلم أن يتنكر للشعر ، بل الأمر على عكس ذلك : إن المهمة الطبيعية للمتصوف في الكنيسة لا تنحصر في أنه يعلم الناس . . والضوء الذي يأتي من تأمله لا يلقي عليه فحسب واجبا يدفعه إلى أن يكرس نفسه لهذه المهمة ، بل كذلك — وهنا الأساس — لا يعطيه من ذاته وسيلة لأداء هذه المهمة (١٣٠) .

لا تقل إن هناك أعمالا فنية قام بها متصوفون .. فهو لاء في الواقع لم يقوموا بهذه الأعمال أحيانا إلا لسد الحاجة الكلام أو الكتابة . ومع هذا فلا يمكن أصلا مقارنة حالتهم هنا بحالة الشعراء ، فالشاعر هدفه الارتفاع بنا إلى الحالة الشعرية ، وهذا ما يرمى إليه التحويل السحري للألفاظ ، ذلك التحويل الذي ينقل به شيئا من تجربته هو لنذهب به من نفسه العميقة إلى نفوسنا . أما المتصوف ، فهو غير مكلف بالارتفاع بنا إلى الحالة الصوفية ،

تلك الحالة التي تفترض تدخلا طليقا مطلقا ، لا أصل له من قبل الله .
 والتجربة الصوفية — على عكس التجربة الشعرية — غير قابلة لإذن للانتقال.
 من المؤكد قطعا ، أنه ما من شيء يمنع أن يكون متأمل عظيم عالما دينيا ،
 عظيما في نفس الوقت ، كما أنه ما من شيء يمنع أدبيا أو فنانا مثل شيلي
 أو بروسست أن يكون عالما في علم الجمال من المرتبة الأولى ، وهنا يمكن أن
 تنقل أعماله إلينا ثمرة تفكيره في الحياة الصوفية . ومن هؤلاء من كان له
 حظ القدرة على قرص الشعر أيضا ، وهم والحالة هذه ينقلون إلينا تجربتهم
 الخاصة بعد أن تكون قد اصطبغت بصبغة الجمال التصوفي إلا أنهم فيما يخص
 التأمل ذاته ، إن يكون لديهم شيء يعلموننا إياه أو ينقلونه إلينا ، لأنهم
 يحتفظون لأنفسهم بالسر العظيم .. أيحدث هذا من قبيل الخشوع والتواضع ؟
 نعم ولا شك .. لكن عدم قدرتهم على هذا يرجع إلى أنهم لا يمتلكون أية
 وسيلة تعاونهم في نقل هذا السر إلينا ..

من أين تأتي الاستحالة ؟ .. من أن الفن هو مجال «العلامات» الرمزية ،
 في حين أن التصوف مجال التحليق بلا أجنحة . فالفنان إن لم يعدل عن
 مهمته يشكل المادة التشكيلية أو اللفظية أو الرنانة . والأمر الذي لا يقبل
 الإدراك ويقبله هو ، لا يأخذه في اعتباره إلا على هيئة رموز ، ولو أنه
 لا يستطيع التخلص من الجسدية الخلقية التي تعاونه في الارتفاع من مجال
 المرنى إلى اللامرئ .. ومن المحسوس إلى غير المحسوس . ولذا كانت فكرة
 نقاء الفن فكرة ذات حدود ، وكان النقاء المطلق هداما للجمال ، باعتبار أن
 الجمال لا يوجد إلا لكي يتجسد في جسد ما . وحياة التصوف لا تخضع
 لهذه الحقيقة ، وهي لا تبدأ بفعل إلا إذا أراد الله ذلك ، أو عندما تدق
 «ساعة وداع الرموز الملبوسة التي لن يكون مسموحا بعدها أن نبحث عن
 المعرفة أو أن نتذوق الأشياء .. سواء أ كانت هذه الساعة طويلة الأمد أم
 قصيرة ، فإن ليسل الحواس ثم الروح .. يطول .. ويختفي الإحساس
 بالوجود ليصبح هذا غيابا ، (١٣١) .. هكذا نرى أن الفرق الذي يفصل علم

الجمال عن التصوف فرق جذري ، فالأول ينتمي إلى دنيا العلامات والرموز ، وبالتالي إلى « دنيا النداءات » ، أما الثاني فهو لا يعنى شيئا ولا ينادى شيئا . أيا كان ، مادام هو « عالم الاستيلاء على النفس » ، (١٣٢) الذى يتقدم فيه الله « فى خموض » . والمتأمل . وقد أسبغت عليه هذه الحقيقة التى تحوى ما يمكن التعبير عنه ، أو التى لا تقبل التعبير عنها هى بنفسها . . . ذلك المتأمل الذى « تكون قواه قد توقفت عن العمل ، لا يستطيع شيئا غير أن يسكت . . . ويصبح السكوت دليلا على وصوله إلى النهاية التى قيد إليها تملؤه السعادة .

إن الفنان مرسل الكى يفعل ، « لا ليكون كأننا نحسب . . . ولهذا فهو معرض لأن يهمل قدسيته . . . وطبيعى أن المتصوفين ليسوا جميعا بقديسين ، لكنهم جميعا يحاولون جهدهم أن يكونوا هكذا باعتبار أن الله الذى يهدفون إليه وإلى اعتناقه لا يقبل منهم بصفته متعبدين أى أثر من آثار الدنس الإرادى . . . ولعلمهم جميعا يفهمون هذا . لكن الفنان أيضا يصبو إلى الكمال ، لكن هذا الكمال يتعلق بعمله الفنى ، لا به هو . . . وهو إذ يحقق هدفه فى أعماله ، ينفق فيها كل طاقاته بحيث لا يتبقى لديه شيء منها ينفقه فى تحقيق كماله الشخصى . « إن ما يلزم للفنان من ثبات عزيمة واكتمال عقل وروح وشجاعة وجسارة هدفها جميعا أن يدافع عن نقاء وهيبته ضد الآخرين . . . وضد نفسه ، ولينقذ هذا النقاء من أى شيء قد يصيبه . . . كل ما يلزمه . . . ويحاول فعله فى هذا يضع من أجل حياته هو كإنسان : . . . وعموما لن يتبقى له شيء يذكر من هذا كله ما يكفى ليجعل من نفسه « رجل خير » ، أمينا حكيما عاقلا غير نفعى . . . وعلى العكس من ذلك ، هناك أناس على جانب كبير من الخلق الحسن ، لكنهم لن يكونوا فى مجال الفن — وهم يعلمون هذا — إلا غشاشين . فبعضهم يضع فى أعماله أحسن ما عنده ، والبعض الآخر يضع أحسن ما عنده فى حياته هو . . . (١٣٢) .

هذا، ولا ينبغي أن ننكر أيضا أن مهنة الفن تؤدي بصاحبها إلى أخطار أحيانا ما تكون شديدة ، ومن هذه الأخطار مثلا أن يترك الفنان نفسه تمتصه حياة ملبوسة محسوسة ، وعاطفية لدرجة يخنق معها في تلك الحياة . أما المتصوف فهو رجل يتبع طريق تنقية النفس قبل أن يصل إلى الله . . وهو يتبع هذا الطريق بحيث تصبح الأرض ومناظرها والعواطف والدوافع والروابط الإنسانية ، وحتى جمال النفوس نفسه أشياء غريبة عنه . . ولو أنه عندما يصل إلى الطريق المضيء ، يعود ليتذوقها من جديد ، لكنه يفعل هذا بقلب منزعز انزعزا كاملا . والفنان لا يستطيع تقليد هذا الانعزال . وكل ما يمكنه أن يفعل هو أن يصبح على أكثر تقدير غير مبال بكل شيء وتصوفه في هذا مقبول عدا أنه لا يمارسه في فنه الذي يحتاج أصلا إلى الجمال الملبوس وإلى « فوران عاطفي » وكلاهما غذاء فنه . ذلك أن عمل الحواس وضوء الفكرة ، سرعان ما يسيطران على الجسد والعقل ، ويحتدبان السكّان بأكمله ، هذا أمر ضروري له ؛ إذ أنه ولكي يكون تأمل الفنان خصبا ، لا بد أن يرتبط وفي مثل ذلك الارتباط تمنح من نفوسنا نصيبا هو الذي يمكننا من الحصول على ما نحصل عليه ونقيض ما نحصل عليه مقدما . وفي هذا نلاحظ أن بين إمكانية تملك الشيء واستحالة التملك أيضا . . نقصد بين الخير والشر مادام أحد هذين الطرفين خيرا والآخر شرا . . فلاحظ أنه توجد بينهما حدود وفواصل متحركة (١٣٤) .

والحكمة التي يقبها القديسون هي فقدان الروح لاستعادتها بعد ذلك بمعنى أنهم يقبلون أن يضحووا بأكبر قدر من التضحية من أجل الله ، لأن تضحياتهم هذه تمكنهم من تنقية أنفسهم وإحضار الرزاة والكرم والعزوف حتى يقتربوا بأكبر قدر ممكن من صفات الله . هكذا يتزايد كيانهم بما يقلله ظاهرا أما الفن فهو لا يفعل شيئا من هذا من أجل الفنان ؛ لأن المبدع يفقد روحه فيما يبدع، ولكنه لا يستعيد ما إلا في حالات مستثناة . والمادة

التي سألت منه لاتعاد إليه ، وبذلك فلن يعمل عمله الفني على رفع صفاته.. بل ربما يكون ذلك العمل الفني سببا في الخط منها، أو على الأقل في جعلها سهلة الكسر أو سهلة العطب ، حيث إنه يقع فريسة لأصوات متضاربة كثيرة جدا لا تمكنه من أن يتصف بالبساطة أو على الأقل بالسذاجة التي يتطلبها الاشتراك الكامل في الخير. وهناك أكثر من ذلك. فالفنان ينصرف لتجارب متزايدة جدا وحتى حيث تكون هذه التجارب متعلقة بالخيال نجد أنه يعتنق عدداً كبيراً من أنواع الحياة والنفوس ويبعث الحياة من دماؤه في أشكال كثيرة متعددة متباينة بحيث لا يتعرض تماسكه الداخلي لخطر التفكك ، وحتى لا يدخل القلق إلى محتواه المعنوي هو . فالحد الأقصى من التضحية التي يستطيع ممارستها هو التنازل عن شخصيته ويقول جيد هنا : «لاني أقبل في سرور ألا يكون لي وجود محدد إذا أمكن أن تكون الكائنات التي أخلقها وأستخلصها من نفسي وجوداً ..» (١٣٥) هذا عدول عن الوجود حقاً ، لكنه إن يكون متكاملًا كلياً ، ولا نهائياً ، بل وباعتباره انتحاراً حقيقياً يصبح أقرب إلى اللعنة منه إلى القدسية .

مع هذا فإن من الجائز أن تحدث المعجزة ، فقد كان جان دي لا كروا متصوفاً وشاعراً في نفس الوقت ، كما ترك المجليكو صيتاً عن نفسه بأنه «صوفي سعيد» . لكن النجاح في الجمع بين الصفتين نادر . . . وعامة ديولوج أن من الضروري أن يختار الإنسان لنفسه بين أن يصنع أعمالاً فنية أو يصنع نفسه ، بالشكل الذي يصنع القديس من نفسه قد يساء . ولقد أدرك الفنانون الذين فطنوا إلى هذه المشكلة أن صفة الفن تطرد بطبيعتها صفة القدسية والعكس صحيح . هكذا كتب فاجنر يقول : « لو لم تكن هذه

الموهبة العجيبة وتلك القدرة القوية على الإبداع موجودة عندي ، لا يمكنني أن أتبع المعرفة الواضحة ودفعة قلبي . . ولا أصبحت قديسا . . لكنه إن كان قد فعل ذلك لما تمكن من تأليف مقطوعة « تترالوجي » . .

ويكتب ليون بلوى أيضا فيقول « لقد أصبحت أديبا ، ولم أفعل ما كان الله يريد بي هذا أمر أكيد . . ولقد كان في الإمكان أن أصبح قديسا ، (١٣٦) ، فلو كان الله قد أراد أن يصبح بلوى قديسا ، لما منحه خيالا كخياله هذا ، ولا موهبة كتلك التي كانت يكتب بها نشراته . . لكن هل كان الله يطلب إليه أن يضحى ببعيرته هذا رأى قد لا يمكن الموافقة عليه . ولعلنا نعلم أن آخرين قد عملوا دائما على إبعاد هذا الاحتمال . . فها هو ذا جاك ريفيير يقول : يا إلهي . . أبعد عني إغراء القدسية . . فما كانت القدسية من أجلي ، وما كان هذا عملي . والواقع أن عمله كان ينحصر في الكتابة . . وإن الدعاء الغريب يبين على الأقل أن الله إغراء بناهضة الفن ، كما أن للفن إغراء ضد الله . . وبناء على ذلك إذا أصبح الإنسان قديسا فما بعده عن أن يكون أديبا ١١

ليس من الجائز أن يقوم خادم بخدمة سيدين يتطلبان منه حبا متساويا ويطلبانه بكل حقوقهما . . والفن أحد هذين السيدين ، ولطالما رأينا إلى أي حد يتخذ الفن شكل الدين . لكن رغم هذا التقابل ، أو بسبب هذا التقابل يدنه وبين التصوف ، يصبح الفن نقيضا لهذا الأخير وإنكارا له مادام الفن يرمى بنفسه إلى تشكيل تصوف ، وإلى احتواء إيمان معين وإلى إيجاد طقوس خاصة به . لقد كان ميكال أنجلو يقول : « إن الفن صنم وملك ، (١٣٧) . أليس الجمال هبة من عند الله ؟ أليست اللذة التي يقدمها لنا سعادة إلهية ؟ ما من شك في أن جمال الفن ، مثله مثل جمال الطبيعة ، صورة للجمال لا نهائي آخر ، ووظيفته غرس الرغبة وإشعارنا بلذتها ومذاقها . . لكن

هذه الصورة التي تصور جمال الفن وما يتبعه من لذة ومذاق . . . صورة ذات جمال مبالغ فيه قد يؤدي بنا إلى التوقف عنده .

إنها لمخاطرة تنطوي على خطورة كبرى بالنسبة لأي هاو ، ولو أن من العسير على الفنان أن يتجنبها . . وما إرادة الكمال التي تسهر في قلبه إلا بدافع يدفعه دائما لخدمة الفن كما يخضع لها . . دافع لا يقاومه ولا شك . ذلك أن كتابة موسوعة قصصية كالمهزلة الإنسانية ، أو المهزلة الإلهية ، أمر لا يتم كما يجرى اللعب بالأوراق أو كما يحل إنسان ما بعض المسائل الرياضية . . والإبداع يتطلب ارتباط الكائن كله ، والابتعاد عن كل ما لا يمت له بصلة ، فقد كان بودلير يقول : إن الجمال قرحة تلتهم كل شيء ، (١٣٨) . نعم . . إن النشاط الفني يحمل بالكثير جدا من العواطف الاندفاعية بحيث لا يجوز عقلا أن نأمل أن يؤدي عامة إلى ما وراء موضوعاته الأساسية ، ولا يمكن أن يصل به الأمر إلى عدم نسب الفنان نفسه إليه في لحظة يستطيع فيها هذا الفنان أن يقول إنه بلغ الحد الأقصى الذي يرمى إليه . . وهكذا يصبح الفنان صوفيا وقديسا ، ولكنه صوفي وقديس قد يخطئ في اختيار الإله الذي يبحث عنه .

إن تأليه الفن تأليه للفنان ، وكان رامبويصيح قائلا : « بودلير الإله . . وإذا كان هذا أمرا يبعث الدهشة ، فما هذه الدهشة إلا عابرة . . والمدنية الحديثة هي التي أخذت تعودنا تهجيل هؤلاء الناس من كبار المصورين والمثاليين والموسيقيين تهجيلا يصل بنا إلى اعتبارهم أكثر من « إنسان أعلى » ، فوق البشر ، أو إن صح القول « أنصاف آلهة » (١٣٩) في حين أن الفنان يمارس التواصل ، وذلك لأسباب عدة أهمها أنه واقع تحت رحمة أعصابه والجو الذي يعيش فيه ومدى احتمال امتداحه أو ذمه وتغيرات الوحي الذي يسيطر عليه ، كما أنه يعتمد في أحسن ما يفعل على قوة يعلم أنه أداة لها فحسب . »

غير أن منح اسم لهذه القوة وإخضاع القلب والحياة لها أمر يفترض وجود إيمان ديني قوى، واضح ثابت، كما يتطلب تدريباً تصوفياً بعيد المدى، وكل هذا لا يتوافر عادة لدى الفنانين.

ومن ناحية أخرى فإن الفنان، مهما يكن المسكان الذي تأتبه منه الصفة المميزة له، يظل مبدعاً، أو خالقاً، وهذه الكلمة مغزاهما العظيم. . . أليس الفنان ساحراً يخرج عالماً أكثر حقيقة من الحقيقة؟ . . . أليس هو ذلك الإنسان ذو العقل الذهبي الذي يستخدم عقله هذا كله دون تحفظ، ثم يخرج إلينا بأتفه الأمور التي تصبح في نظرنا ذات قيمة لا تقدر؟ يقول جيد: «إن تفضيل الفنان لنفسه خطأ» (١٤٠)، لكن كيف إذن لا يفضل الإنسان نفسه على كل شيء؟ مهما يكن الشيء الذي يعبر عنه، فهو لا يعبر إلا عن نفسه، وكل ما يقول أو يفعل ومهما يكن ما يفعله أو يقوله ثميناً أو نقياً، فمن غير الممكن أن قوله أو فعله تعبيراً عن حقيقته. ومن هنا كانت الكبرياء التي نصادفها دائماً لدى أعظم السادة وصغارهم، رغم الصفحات التي يحدث أن يكتبوها بإخلاص تام عن النواضع. وفي هذا لن يكون كلوديل حين يتحدث عن عبقريته بصورة طبيعية جداً. . . إن يكون أقل قباحتاً من «جوته الحمار الأكبر»، وعدوه الشخصى. . . إننا نعرف كذلك حب الذات لدرجة كبيرة جداً لدى كل هؤلاء العباقرة. . . ولندكر على سبيل المثال أن المصور سيزان لم يشيع جنازة أمه رغم إيمانه بالمسيحية والكاثوليكية، وفضل أن «يذهب لممارسة فنه. . .» . . .

«ولسوف تصبحون آلهة. . . هكذا يعد إبليس الفنانين. . . لكن هذا الوعد لا يخضع هؤلاء لحسب، بل لإله موجه لجميع بني حواء. ومع هذا فقد كان الفن يعتبر دائماً اختراعاً إبليسياً. . . ومن هنا نستطيع أن نعرف السبب الذي يدفع الكثير من أهل الفن إلى إحراق أعمالهم الفنية على نيران الشيطان. . . ولنترك إذن ليون بلوى يلقى بالعنة فيقول: «إن

«الفن يولد تحت جلد الثعبان» ، وكان لا بد للعصور الوسطى أن تأتي بمطربة من حديد لتخرجه وليكون في خدمة الله لكن لم يكن بلوى هو الذى يدد بالفن لصفته الإبلسية كما يجب أن يكون التنديد ، كان بودلير هو الذى نادى يقول بأن الفن الحديث «يميل قطعاً ميلاً شيطانياً» (١٤١) ثم أتى جيد ليكرر بألف صورة مختلفة ، ما قاله بودلير «ما من عمل فنى إلا وعاون الشيطان فيه» (١٤٢) . . . وما هي ذى الحكمة الشعبية يكرر هاجيد أيضاً : «من الذى اخترع الموسيقى ؟ هذا سؤال ألقاه «آتمان» ، على . . أجبت : «الموسيقيون . . لم يقنع آتمان بهذا وألح في طلب إجابة أخرى . . الأمر الذى اضطرني أن أجيب : الله . . ورد آتمان على بقوله : لا . . إنه الشيطان . . ثم أخذ يشرح لي أن جميع آلات الموسيقى عند العرب كانت آلات جهنمية ، عدا السكان الكبير ذا الوترين . . الذى لم أستطع الاحتفاظ باسمه . .» (١٤٣)

على أن نسبة الفنانين وأعمالهم إلى الشياطين ، واستثناء السكان الكبير ذى الوترين أمر مبالغ فيه كثيراً ، وبودلير أوجيد — رغم أقوالهما — «لم يكونا مؤمنين جداً بقوة الشيطان . ولقد سبق أن خصصنا فصلاً دافعاً فيه عن الفن ضد الذين يتهمونهم باللا أخلاقية . ثم إننا نتساءل بعد ذلك : ألا يوجد فن ديني بالمعنى السليم الكامل . . نقصد فناً مقدساً في رسالته واستخدامه ؟ ثم نتساءل : أليس هذا الفن المقدس باتجاه مباشر نحو الصلاة . . إن لم يكن نحو التصوف ؟ أليس من هدفه أن يبعث فينا التفكير في الله ؟ لكن إن فكرنا في مثل هذا السؤال بعض الشيء لوجدنا أنه أشد وعورة مما تصور أول وهلة .

ذلك أن الأفكار المتعلقة بالفن المقدس والفن الديني أفكار غامضة ، فنحن نعلم أصلاً أن طبقات «الديني» و «المقدس» غير متقابلة ، وأن عملاً فنياً مثل لوحة «جريك» للفنان بيكاسو ، قد يوحى بشيء يختلف تماماً عن

الإلهية بصفتها موضوع الأديان ، بل ومن الجزء أن يعارضهم . أضف إلى هذا أن الشيء الإلهي يلقى شكله الخارجى من الأديان والفلسفات ، ومن هنا جاءت التميزات المختلفة ، بمعنى أن الصفة الرئيسية أن تكون هي بعينها في داخل مذاهب التوحيد وتعدد الآلهة وغيرهما . والصفة الدينية من واقع التوراة تختلف عن نظيرتها في الإنجيل وهكذا . . وينتج عن ذلك بوجه خاص أن « الدينية » لا تعنى بالضرورة « المسيحية » ولا ترادفها . خذ مثلاً لوحة « الحساب الأخير » في قصر السكستين ، تجد أنها دينية ولكنها لا تمت للمسيحية بصلة كبيرة في حين أن لوحة « تلاميذ يماوس » لرامبرندت دينية ومسيحية في وقت واحد . وأخيراً يحدث أن يصادفنا عمل فني ، ذو صفة مسيحية للغاية . لكن لا تتوفر فيه الشروط اللازمة لوضعه في معبد أو في كنيسة ، وبالتالي ، لإشراكه في الصلاة والطقوس . هنا يقال إن هذا العمل « لا طقوسى » . . . والأمثلة على ذلك كثيرة نأخذ منها تمثال « صلب المسيح » للفنانة جرمين ريشيه « وفي الموسيقى . . . صلاة بنغمى « ليتيوفن » . أو صلاة جران « ليست » أو صلاة جنائزية ، لموزار أو لبرليوزا أو لفوريه . وعلى عكس ذلك يصبح من الطبع أن من الجائز تماماً تكليف فن ما بالطقوس دون أن يكون لهذا الفن قيمة مسيحية أو دينية أو مقدسة . . ولعلنا نرى الأمثلة على ذلك كل يوم .

على أن العمل الفنى يكون « طقوسياً » عندما يخضع لقواعد الطقوس ، فهو ديني ، مسيحي عندما يستدعى حقائق دينية مسيحية ، لكنه في الحقيقة لا يفعل شيئاً من هذا كله ، وهذه النقطة التي تمسنا فيه باعتباره فناً . فصفته المسيحية ، بل والدينية ، بأقوى معاني هذه الكلمة ، تستند إلى عوامل خارجية ، لا جمالية ، ومن ضمن هذه العوامل مثلاً موضوع اللوحة في فن التصوير ، والأقوال التي تصحب النغم في الموسيقى ، واستخدام المبنى في فن البناء . . ولعلنا نلاحظ أن الأسلوب الجريجورى لا يدين

بتبعيته للكنيسة إلا بفضل النص المصحوب به، وإلى طريقة خاصة في غناؤه، وإلى العادة القديمة التي ربطت ربطا وثيقا بشعائر الدين الكاثوليكي .
لا شك في أن العمل الفني الجميل قادر بفضل شكله لحسب على إثارة عاطفة دينية عندنا ، لكن الأمر هنا أمر شعور ديني غامض ، أو عاطفة مهوشة لا يمكن تسميتها لما فيها من غموض تام .

والمفهوم من هذا أيضا أن تمثيل موضوع من موضوعات التوراة أو الإنجيل على خشبة المسرح مثلا أمر لا يكفى في شيء، أو بالأحرى أمر لا يغني عن الخضوع لمطالب الطقوس الدينية نفسها ، لأن الصفة الدينية أو اللا دينية لعمل ما صفة مندرجة في بناءه الأساسي ، بمعنى أنها ترتبط بشوعية الألوان والتناسق والطابع ، وكلها ترجع بدورها إلى نوعية روح الفنان . . ولندكر مع هذا أن التعبير الفني غامض بطبيعته، وأنه يتكيف مع انفعالات مختلفة لها وزنها الفسيولوجي المقابل ، وأنه بالتالي لا يميل إلى هذا الانفعال أو ذاك إلا تبعاً لدفقة تأتي من الخارج ، مثال ذلك «أداجيو» للموسيقى كوريللي ، يجري عزفه خلال الصلاة ، رغم أنه كتب كموسيقى غرفة ، أي لعزف في غرفة استقبال ، لكن حيث إنه يتصف بالهدوء والجدية والرزانة ، فإنك حين تسمعه ، تخيل إليك دائما أنك تسمعه في مبنى ديني ، وخلال طقوس دينية ؛ إذ هو يعزف على آلة تكاد تكون مخصصة للدين لحسب ، ولذا فإنك تعطيه صفة دينية ، وهذا من جهة أخرى دور مجرد للموسيقى ما نيسير عنوانه «جيتسانى» حيث تتوافق الألوان السوداء والبنفسجية والحرارة القائمة توافقا تاما مع منظر حديقة الزيتون ، وتصبح اللوحة دينية، لكنك لا تستطيع إلا أن تضع لها عنوانا مثل «يأس» أو «حلم ردى» ، أو «جريمة غرامية» ، إن لم يكن لها عنوان أصلا وطلب إليك وضع عنوانها . ولاحظ أن هذه العناوين التي تمنحها لذلك الدور تصلح للوحة التصويرية ولا علاقة لها بالدين . وبالاختصار

فإنه إذا كان أى عمل فنى أصيل ذا صفة مقدسة ، فليس من الضرورى أن يكون دينيا أو مسيحيا بصفته عملا فنيا . وهو إذ يصبح هكذا ، يتم هذا بسبب ظروف خارجة عن الفن .

صحيح أن الفنان ، كالقديس ، يتمتع بموهبة البكاء ، وصحيح أيضا أن التجربة الفنية ، كالتجربة الصوفية ، تنبع من القلق الآتى من عالم آخر ، ومن الحنين إلى المطلق ، ومن الأمنية التى تحملنا من خلال خير محدود إلى خير لانهاى . . بحيث تنبثق فنون التصوير والشعر والموسيقى عن نفس الأعماق التى تنبثق عنها الحاجة إلى الصلاة . ومع ذلك فما كانت هذه الفنون صلاة ؛ إذ ما هى الصلاة ؟ ترد التعاليم الأولية للدين بقولها إنها ارتفاع الروح نحو الله . إذ لو تمكنت فنون التصوير والشعر والموسيقى من رفع الروح ، فهى لا ترفعها فعلا إلا نحو الله . ويستطيع المبدع الفنى إذن أن يلتقل فى داخل نفسه بدفعة الهمة بحيث تتطابق إرادته وحساسيته وعقله كلها كاملة مع تنظيم خاص من الخطوط والألوان والألفاظ والنغمات . والهاوى يستطيع أيضا أن يرتفع وأن تتحرك مشاعره ، ويجوز أن تمتص نفسه فى عمل فنى يكون جماله هو عالمه ، فأنا حين أنصت إلى مقطوعة موسيقية أكون حاضرا فى الموسيقى ، لا فى الله ، وعندما أعجب بقطعة تصويرية تمثل صليب المسيح مثلا لا أشارك المسيح المصلوب آلامه . وهكذا يتحدد الحب فى التجربة الجمالية قبل أن يصل المحب إلى قمة المحبة التى يصعد بها ، ويتأمل معجبا العمل الذى أثار هذا الحب والذى يخفى عنه موضوعه الحقيقى ويقف فى سبيل حركته . والفنان شقيق المتصوف ، لكنه « متصوف فاشل فى حياة التصوف » .

هل نستطيع أن نخلص من هذا إلى أن الفن ، وبوجه خاص الفن الدينى والفن المسيحى والفن الطقوسى ، لا يساعد على الصلاة ؟ إن هذه الفكرة لبعيدة عن تفكيرنا ، فإذا لم يكن الفن فى ذاته صلاة ، فهو فى

الواقع يعد غالباً للصلاة لأنه يضع الإنسان في حالة « واثية للصلاة » فيأخذ بالنفس ويرفعها ويهدئها ويخفف من توترها ويفتحها للتأمل . إلا أن بين التأمل الجمالي والتأمل التصوفي مهما يكن متواضعاً انفصلاً لا يظل قائماً ، لأن الأول ينتهي حيث يبدأ الثاني . . والشعر الذي يتأرجح في الصلاة ليس شعراً ، وأنا حين أشرع في الصلاة لا أصغى للموسيقى حقاً . . وعموماً ليس من الممكن « أن نصلى على أساس من الجمال » ، طبقاً لهذا التعبير الشهير ، إلا بشرط أن نلغى الجمال وأن نترك التعبيرات التي يرسم الفن خلالها . هذا هو الجوهر الملى . بالتناقض . . جوهر الفن ، فهو صلاة لا تصلى ، وتدعو للصلاة . وهذه هي الطبيعة الخاصة للتجربة الجمالية ، من حيث كونها « انتظارا لتجربة أعلى تنادى بها ، لكنها لا تستطيع توجيه قيادها بل بالأحرى تمنعها » ، (١٤٤) .

تعليل النتائج

تقابلات أو تناقضات . . هل جاءت اللحظة التي نختم بها بحثنا ونحن نشرف على التناقض ؟ وهل من الضروري أن نترك جانباً الفكرة الرئيسية لهذا الفصل ، ولهذا الكتاب وننقله من أوله لآخره فحسب ؟ لا . لا أظن هذا . . لطالما قيل إن الفن يؤدي إلى الله . . أو على الأقل يقال هذا دون اتخاذ التحفظات الضرورية . . كما لو كان كافياً أن نحسب الشعر والتصوير والموسيقى لتصبح أتقياء مخلصين آلياً أو ما يقرب من ذلك . . وكما لو كانت عبادة الجمال هي بالتالي عبادة الله الحقيقي الحى . . وكما لو كان طريق الإبداع أو اللذة الجمالية هو الطريق الأوحده الممهد تماماً ، والذي لا يتضمن عقبة واحدة أو عامل مضايقة واحداً ، أو احتمال وجود مفرق واحد .

لقد أخذنا علماً بالرموز ، والذي يبقى هو أن نقول إن الفن يتصف من أعماقه بصفة دينية ، في مبدئه وفي هدفه . وسنرى مرة أخرى أن على

ما وراء الطبيعة والبحث الديني يتفقان في هذه النقطة مع شعور الكثير من الفنانين . ومن هنا لا يمكن أن توجد التقابلات في نفس مستوى التعارضات ، فالأولى جوهرية أساسية ، والثانية عارضة ، ذلك أن هناك فرقاً كبيراً بين التجربة الجمالية ، كما يحلمها الفيلسوف والتجربة الجمالية كما يعيشها الفنان أو الهاوى . فهذا الفنان وذاك الهاوى يستطيعان تماماً ألا ينفصلا وأن يأخذا لحسابهما ما يتطوى تحت هذه التجربة ، بل ويحدث أن يغيرا من مغزاها . وبالاختصار ، ففيما يتعلق بطبيعة الأشياء يقودنا الفن - أوجب أن يقودنا بطبيعة الحال إلى الله . لكن إذا نظرنا إلى هزال حالة البشر ، بحمد أن من الجائز - وهذا يحدث أيضاً - أن يبعدنا الفن عن الله . هذه علة القضاء في النتائج كما سبق أن عرضنا له .

إن الكائن يخلف الكائن ، وكلما كان الكائن كاملاً قل اكتشافه بالوجود لذاته ، ورعى إلى توصيل وجوده لنا وهدف إلى إنتاج كيانات أخرى . والله بصفته كائناً مطلقاً يصبح إذاً كرماً مطلقاً كذلك ، وقدرته على الإيجاد كما تتضح في الدنيا ليست إلا عودة إلى المنبع الأعلى الذي تأتي منه . . وبهذا فإن الإبداعية لا تنتمي لعالمى النبات والحوان والإبداعية في درجتها العليا علة الحياة لدى الكائنات الروحية ، يحاول العقل فينا أن يولدها ولا يستطيع أن يفعل ذلك في أى مجال أحسن مما يفعل في النشاط الفني . ولهذا كان الفنان المبدع هو ذلك الرجل الذى يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر . فكما أن الله يحقق أفكاره خارجه ، وحدث إنه أبدع « الكلمة » وما زال يخرج عن طريقها فيضاً زائداً لا حدود له من الحب والسعادة ، فإن هناك كمائنات أخرى ، كما الفنان ، يخرج من أفكاره ومن الأشياء حبا يتحدد في العمل الفني . وطبعاً أن الفنان يختلف عن الله في أن الأول لا يبدع شيئاً من العدم ، ولكنه يتفق وإياه في أن إبداعه الطليق لا يعرف أية ضرورة لهدف معين أو أوائل معينة . . فكما ارتفع الفنان

انطلق ، وأكبر الفنانين لا يستخدمون في هذا إلا القليل من الأشياء ، والأشياء الشائعة جداً ، يفعلون ما يترأى لهم وكما يريدون وبما يريدون . . نعم لقد كان داتى على حق حين قال إن فنانا حفيد الله ، إذ كيف لا يمكن ألا تقود هذه العملية الإبداعية التي تضيف إلى جمال العالم جمالا ، والتي ترتفع في نهاية الأمر إلى المنبع الأعلى وإلى المصدر الأزل ، للكلمة ، التي يقول لنا القديس توماس عنها إنها « فن الأب » . . كيف لا يمكن ألا تقود هذه العملية قلوب الفنانين وأفكارهم إلى « أيهم » ، ١٤ (١٤٥) .

غير أن منح الشيء دون مقابل عمل مترف لله وحده الحق فيه . أما الكائنات الأخرى التي لا يكتمل لها ملء وجودها فإنها تهدف إلى أن تفعل ذلك أيضاً ، وتقصد بهذا أن تتغذى من الكمال وأن يكبر وجودها وينمو ، وعظمة الجمال لا تبهرنا إلا لأنها في ذاتها عظمة الكائن التي تبشر بالجمال الكامل ، الكائن الكامل ، وهو الكائن الذي يستطيع وحده أن يرضى رغباتنا . وهكذا تصبح الأشياء الجميلة في الطبيعة وفي الفن عذوبة لنا أن تذوقها ودعوة تدعونا إلى تخطى هذه العذوبة لنا إلى ما أبعد منها ، والحب الذي خلقها بطريق مباشر أو غير مباشر ينادينا عن طريق هذه الأشياء الجميلة ومن خلالها . والفنان الذي خلق لكي يلتقط كل الجمال المحسوس هو أول من يسمع هذا النداء . أليس هو الذي خلق ولديه الاستعداد للصعود على سلم الفلسفة الأفلاطونية التي اعتمدتها المسيحية . . كما أن لديه الاستعداد للصعود مرة أخرى من المرتنى إلى اللامرئ طبقاً لمنطق التجسد ذاته ؟ يقول لنا القديس توماس الاكوييني « إن التأمل في المخلوقات يضيء في النفوس حب الله وطيبته ، إذ أن كل الطبيعة والكمال الموزعين على مختلف المخلوقات تجتمع فيه كما يجتمع في منبع المياه ماء غزير . . فإذا كانت طبيعة المخلوقات وجمالها وحلاوتها تجذب القلوب هكذا ، فإن منبع طبيعة الله نفسه يجذب إليه القلوب المحترقة للبشر ، مقارنة في ذلك بقطرات صغيرة من الطبيعة نكتشفها في كل مخلوق . . . ومن هنا

تقدير في المزامير : « يا إلهي . . لقد أسكرتني بخلقك . . . سأتهلل بصنع
يديك . » (١٤٦) .

« وكل جمال نراه على هذه الأرض هنا يأتي من هذا المنبع الإلهي الذي
ثاق نحن منه . » هكذا قال ميكال انجلو (١٤٧) وينتج عن ذلك أن
البحث عن الجمال معناه السير على خطى الله ، وإن إبداع الجمال معناه
التعاون مع الله . على أن سمة الخالق متروكة في العمل الفني تظل غير مدركة
لأغلب الناس الذين تلفت هذه السمة نظرهم ، أو الذين أصيبوا بالعمى .
والفنان يمتلك موهبة الكشف عن شيء منها ، وإيقاظ الانتباه بغمضة العين
أو بقوة إلى هذه الغادة الجميلة التي تزد في غابة هادئة . . . وعن طريق
الجمال الذي يكتشفه فيها تدعوه الطبيعة أن يرى فيها عمل الله . أليس هو
بنفسه أصلا موضع عبادة؟ إنه أيضاً موضع إخلاص وفداء . . . ذلك الفنان
الذي يعاون بصفته مبدعاً في تحسين الخلق لأنه يجعل الشيء الجميل أكثر
جمالاً وبالتالي أكثر جدارة بمن أبدعه . . . ذلك الشيء الجميل هو — كما
يقول سيزان : « المنظر الذي يعرضه الله ذو القوة التي لا حدود لها أمام
إبصارنا » (١٤٨) وعلى الفنان أن يستخلص من ذلك الشيء خطوط القوة ،
وعليه أن يخلصه من الخاط وأأن يحرق جاذبيته ويفسر معناه ، ويصل به في
نهاية الأمر إلى المرتبة الروحية . وعمل الفنان إذ نحن نفهمه على هذه الصورة
لا يمكن أن يكون غريباً عن المهمة التي تفرضها علينا المسيحية لإيقاد العالم
ولتخليصه من القوى الشريرة ومن اللعنة لإعادته إلى الله . « وما الفن إلا
تقديس للطبيعة » هكذا لاحظ موريس ديني (١٤٩) ، كما يوضح
لنا « سنجر » أن « مكافحة القبح في جميع المجالات والعمل من أجل استعادة
الجمال معناه معارضة ما يفعل الشيطان ، ومعناه العمل من أجل ملكة الله ،
(١٥٠) . وهكذا ، وفي هذا الإطار تكون للفن وظيفة الكشف عن
الأهداف الأخيرة للإنسان ، إذ أنه بغير من شكل الأشياء وبعد من بعيد

ولكن بفعالية ما أسماه بردييف (١٥١) «التصور النهائي» الذي تظهر من خلاله «سوات جديدة» و«أرض جديدة»... أي كل جميل وكل جميلة... لأن الله يوجد في كل هذا وفينا.

إن الطرق الثلاث التي سرنا فيها ميتافيزيقيا ودينيا تؤدي إلى الله والفنان — لاشك في هذا لحظة — يصل من جانبه إلى الله إن هو عمل على تنمية ماتحويه تجربته كليا... ومع هذا فلا بد أن نعترف بأنه قد يتعرض للخطر عدم إصابة الهدف إن لم تسيره الفلسفة والمبادئ لماذا؟ أولا، لأننا لا نمتلك وجدان الجوهر الإلهي وفي الله يجتمع الخير والحق — والجمال والعدل، لكننا نعرف ذلك بالتعليل لا بالوضوح الذي يطرد الغموض... ولهذا فإن القيم التي تتلاقى في نقطة لا ندركها أبصارنا تظهر متميزة واضحة، منفصلة بعضها عن بعض كما تنفصل أشعة الشمس في مرآة محطمة وتنتج عن ذلك نتيجة أساسية هي أنه كلما ازداد الكشف عن منطقة محورية في قوة، كان من العسير ربطها بمناطق أخرى... وحيث يرى الناقد تقابلات يدرك المبدع المتناقضات، (١٥٢) وبذلك فن المستحيل أن يشمل علم الجمال علم الأخلاق من جهة، وأن يكون من جهة أخرى علم الجمال غير شامل للنصوف. ورغم أن كل هذه العلوم تنبثق عن أهداف متطابقة، ورغم أنها ترمي في نهاية الأمر إلى موضوع متطابق، فإن الطرق التي تتبعها متعددة، إن لم تكن متعارضة فيما بينها كما يحدث فعلا... .

هذا ويمكن التأكد من هذا في مجال الفن أكثر من مجال الأخلاق، فالحقيقة كما يقول ماريتان، إن كل إنسان في أول عمل طليق عميق له يقوم به بقصد استخدام شخصيته كعلم بفضل فعل الخير من أجل حب الخير، ويختار الله شعوريا أو لاشعوريا باعتباره خيره الأعلى: حتى إن لم يكن لديه علم مذهبي بالله، فالجمال المعنوي الأخلاقي كله معلق هكذا بحب هو حب الله. باعتباره قاعدة حلبا للحياة الإنسانية، وهي قاعدة في نظر المعطيات المسيحية نخص حب

الله الذى يحبنا أيضا ، حبا سبق حبنا نحن له ، ويعمل على إشراكنا فى حياته هو . . لاشئ من هذا نيجده فى الفن « لأن الشعر . . يا إلهى . . هو أنت » كما يقول كوكتو صائحا فى نهاية « أورفيه » . لكن هذا خطأ . . إذا أن الأصح هو أن الله هو أول شاعر ، والشعر يتلقى منه قيمته الكبرى . . على أن المطلق الذى يحدد قطب الفن خير أعلى ونهاية أخيرة مطلقة فى إبداعية الروح . . دون أن يكون النهاية الأخيرة إطلاقا . . والذى يحبه الفنان تبعاً لأنه فنان . . الذى يحبه فوق كل شئ هو الجمال الذى يهدف من خلاله إلى توليد عمل فنى ما ، لا الله بصفته قاعدة علميا للحياة اللسانية أو بصفته حبا قائماً دائماً ينشر البريق . وإذا كان الفنان يحبه فوق كل شئ ، فهو يفعل ذلك بصفته هو إنسانا ، لا بصفته فنانا ، (١٥٣) .

لا أدري إذا كان هناك فنانون فى جنة الأرض . . وعلى أية حال فإن الإنسان الذى يظل فى حالة البراءة - سواء أكان فنانا أم غير فنان - يستطيع أن يرتفع دون جهد ودون خطأ من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق . على أن الأمر بهذا الصدد يختلف تماما فيما يتعلق بطبيعتنا ذات الخطيئة ، ومهما يكن سبب الخلط الذى يدخل إليها إننا مقسمون فى داخلية نفوسنا . . ومع حب الله تخيو فى قلوبنا ثورة مكتومة ضد الله . ومن هنا كان الغموض الذى يحيط بالنجربة الجمالية . . لاشك أن الفنان الذى يبدع شيئا يعطى نفسه لغيره ، ويكفى أن يضيف خصبه إلى الخصب الأولى الأساسى لى يتمكن من إعطاء نفسه إلى ذلك الذى أعطاه كل شئ . . أى الله . لكن « الأنا » الحية ، المحبة ، غير الهادفة إلى مصلحة خاصة بها والتي ينبثق عنها العمل الفنى لابد أن تحتسب مع « الأنا » التى تحب نفسها وتحب السيطرة والاستيلاء لنفسها على كل ما تستطيع الاستيلاء عليه . وهذه « الأنا » الحسود ، بصفته مركزا للأشياء والطمع الذى لا يعرف الإشباع تستطيع أن تنفرع لصالحها وتخرج ما يعيد الأنا الأخرى ، وأن تجعل من

أنقى المواهب أداة مجدها وعظمتها . إن فضائل الفنان كذلك فضائل أصيلة تصور أصلا فضائل الأخلاق وحين تكون الأشياء على الحال التي يجب أن تكون عليه ، فإن هذه الفضائل تستميله لممارستها . لكن يحدث في كثير من الأحيان أيضا أن تختفى هذه الفضائل وبدلا من أن تعمل « بطولته الفنان على دعوته لممارسة الاخلافة الحقة ، تجدها تغلق الباب في وجهه . ولا بد أن نقول نفس الشيء فيما يتعلق بالتجربتين الشعرية الصوفية، وهما تجربتان تولدان بعضهما بجانب بعض ، وما من شك في أن بينهما قرابة . وبذلك تصبح التجربة للشاعرية قادرة على توجيه الشاعر نحو الله ونحو الصلاة . لكنها حين تجد نفسها أمام روح الكبرياء وفي غمرة السعادة، تسقط إلى هوة النشوة الفارغة وإلى العدم ، أو تهبط إلى مستوى السحر الدقيق أو الجفاف الذي أغرى السرياليين كما سبق أن أغرى الما لارميه . وبالاختصار فإن التجربة الجمالية في الحياة الملبوسة التي يمارسها إنسان ملبوس تظل باحثة عن القيمة . فإما أن تظهر كإعداد للتجربة التصوفية، وإما أن تبدو كإخفاء لها . . وإما أن تعد الفنان للجحيم ، وإما أن ترفعه إلى السماء .

والشخص الذي يهوى الأشياء الجميلة هواية كلها تحمس يتعرض لنفس الخطر الذي يتعرض له الفنان تقريبا ؛ ذلك أن شهية الكائن عنده — كما هي عند الفنان أيضا — تفقد استقامتها وسلامتها من الخطأ . فالخطر إذا من أن يعمل الجمال المرق على إخفاء الجمال الروحي قائم دائما رغم أن الأول يجب أن يسير نحو الثاني . ويلوح ان مثل هذا الخطر هو الذي تعرض له الأب فالنسان حين كان عليه أن يختار بين موهبته — كقدس، وميله نحو أن يكون فنانا . . ولقد كان الأب فالنسان يحاول من أن لآخر أن يربط بين هذه الموهبة وذاك الميل عن طريق سلم التبرير المنطقي الدقيق : « إن الذي يضاف على روح الجمال عنده صفة الدقة دائما ان يشعر بالضيق إزاء القبح، فهو إنسان تفتحت نفسه لكل منابع

العظمة لأنه يذهب غريزيا ودائماً إلى كل ما هو أجمل . . إن مثل هذا الإنسان يقبل ان يكون ذا حساسية . . والكلمة الصحيحة هنا أن يكون على استعداد لقبول الحساسية . . أى لتقبل فكرة الجمال المطلق (١٥٤) . لكن سرعان ما يجد أن سلم التبرير المنطقي الدقيق لا يسهل الصعود عليه ، ولذا تجده ينطلق نحو الاستهزاء بما كان يميل أن يضعه موضع الشئ . الذى يعبد ، وحتى يتخلص من أصوات الغابات : كم هي جميلة تلك الورود حين تنظر إليها . لكن سرعان ما تصبح أجمل الأزهار شيئاً قبيحاً . . بل إنها في نفس الوقت الذى تمتلئ فيه بالحياة وتسرع النظر ، تجد أن رائحة كريهة جداً تنبعث من المكان الذى قطعت منه الساق وتبعث على القى . . ولهذا مغزاه . . بمعنى أن كل ما لا يتعلق إلا بالطبيعة موجود في هذا . . . وبمعنى أن الروحانية هي التي لا تفسد ، وحتى الفن لا ينبغي تذوقه إلا كشيء يمر وينتهي بعد أن يكون قد ازدهر فوق الفساد . . على إذاً أن ارتبط بالروح فحسب ، وأن أحب فيها ما أحب فيها يسوع . . ويالها من حياة فنانة في عجب تلك التي تسكن جسد قديس يحس بكل أطعيب النعمة الربانية ويعجب بروح تتخبط . . وحتى يعجب بعمل فني عظيم خلقه الله . . (١٥٥) . فإذا كان مثل هذا اليسوعى قد شعر بكل ذلك الألم حين أراد أن ينتقل من حب الأجساد الجميلة إلى حب الأرواح الجميلة وإلى حب الله . . فماذا تكون حالتنا نحن الخطاة المساكين ؟

ما من شيء يدعو للعجب حين نرى — كما رأينا فعلاً — أن طريق الفن الذى يؤدي إلى الله ليس من أشد الطرق وهورة . . إلا أنه من التشاؤم الشديد أن نقول كما يقول الأب كوترية إن « هذا الطريق المسمى يكاد يكون مقفراً » . . لأنه ما من أحد أولاً يعرف سر القلوب ، ولأن كثيراً من الشهود يؤكدون عكس ذلك ، فما هوذا ريفردى يقول : « إن اتصال الروح بالاشياء شعر ، وهذا الشعر هو الذى قادني إلى الله دون أن أعلم بعد أن

مررت بطريق الشك وتعرجات الخرافة المظلمة ، (١٥٦) .

ونحن لا نجعل إلى أى درجة تتزايد مثل هذه التوكيدات في عصرنا هذا . والشئ الذى يظهر على عكس ذلك مؤكداً هو أن الفنانين ليسوا أقل من الآخرين حظوة في نظر الدين ، ذلك أنهم « سواء ذهبوا نحو الله ام ذهبوا بعيداً عنه ، وهم في الطريق الذى يسرون فيه ، فإن هذا لا يرجع إلى ما يفعلون » .. والأمر فى أكثره أمر طبيعة بشرية وتعليم ومقابلات سماوية وثية طيبة ، فإذا كان الفن من ذاته لا يودى إلى الله ، فليس من الصحيح أيضاً أنه يبعدنا عنه . وعلى كل فهما تكن الطريقة التى يستخدم بها ، ومهما يكن الممى الذى يعطى له ، فإنه — أى الفن نفسه — يحتفظ بميزته ، وجمال الأعمال الفنية الضارة لا يخدع غيرنا : وهو فى هذه الأعمال يحمل الدليل دائماً على نوع « الطبقة » التى يستمر فى الالتئام إليها .. فهناك ما يكفى من الحقيقة حتى فى الهلوانيات الخطيرة القاسية التى يقدمها بيكاسو ، أو أى كاتب سرىالى .. هناك ما يكفى من الحقيقة للسير نحو الله سيراً لا يعوقه عائق » (١٥٧) .

ويتأوه مورياك قائلاً : « ولا بد أن تكون قديساً .. لكنك فى هذه الحالة لن تسكن قصصاً » (١٥٨) . لكن مورياك والحمد لله مبالغ .. فكل مهنة وكل استعداد طبيعى لشيء ما يجز معه صعوبات معنوية خاصة به .. ويمكننا كذلك أن نقول نتيجة لهذا : « لا بد أن تكون قديساً ، ولكنك لن تكون تاجراً أو طبيباً أو ضابطاً أو رجل مال أو سياسياً .. وعلى أحسن الفروض يجوز أن يكون الفنان راهباً .. لكن مارييتان يضيف قوله : ومع ذلك فهذه المهنة ليست بمؤكدة .. ذلك أن مهنة الفنان — لاشك فى هذا — تتضمن إغراءات خطيرة للغاية .. وبذا يحسن بنا أن نعترف أنه إذا كانت القدسية بالنسبة له قدسية بطولية ، ومن باب أولى إن كانت بالنسبة له عبارة عن فضيلة تجلدية تدعو لعزم شديد يصل به إلى حد النقاء

التام ، فإن من العسير عليه أن ينقد زوجه لكن من حسن الحظ أن القدسية تقدم له نماذج أخرى : ذلك أن كون الانسان قديساً معناه أنه يسير نحو الكمال في نوع الحياة التي نحياها فعلا ، آخذاً في اعتباره العوامل الاجتماعية والسيكولوجية والأخلاقية التي يفترضها نوع الحياة هذه . ومن وجهة النظر هذه يصبح موقف الفنان على النقيض الواضح من موقف الراهب ، فهو إنسان خلق ليعيش في الدنيا وفي الغموض وفي مجد الدنيا ، وإذا فهو لا يستطيع أن ينفصل عن العالم انفصال تاما لا يعمل إلا من أجل اكتماله هو . لكن ليس المهم هو الكمال الذي يحصل عليه ، وليس الجوهر ألا يرتكب الخطيئة ، بل الجوهر أن يستمر في الحب استمرارا متزايدا . وتحتصر القدسية في نهاية الأمر في الحب المتزايد دائما . . . والمتزايد رغم ضعفنا . . . ذلك الحب الذي تحمله الأنا إلى الذات التي لم تخلق بعد ، ولا شيء يمنع الفنان من أن ينمو ويزداد في هذا الحب ، وحتى إذا لم يقدر هو تقدمه في صعوبة وعسر ، وهو يخطئ . ويشعر بؤسه . وهو حين يفعل هذا يتهدد كما يتهدد جولييان جرين قائلا فلنأمل أن ينقذ الأدباء الطيبون ، ذوو الإيمان الرديء أنفسهم بأن يكتبوا كتبهم (١٥٩) وأن يفعلوا هذا في اللحظة التي توجد فيها روحهم في حالة التحول العميق بطريق النعمة الإلهية ، (١٦٠) .

على أن الفنان - بالإضافة إلى هذا - ليس بالإنسان الذي حكم عليه مهما يكن الأمر بأن يعيش في حالة تمزق دائم بين الله وفنه . فعندما يكون الحب الإلهي قد اندمج في المنبع الإبداعي ، يعمل الحب على تنقية ذلك المنبع دون أن يحففه ، وينظمه دون أن يقلل من خصوصيته . ومن هذه الحقيقة يتضح أن الأخطار الموجودة داخل النشاط الفني قابلة في أغلبها أو كلها للزوال . فالمصور الذي لا يصور إلا ليرضى الله لن يصبح أحسن المصورين ، لكن الله يحفظ فنه التصويري من كل ما كان يهدده أول الأمر من بلبلة أو تفكير تافه . إن من المؤكد أن العمل الفني لا ينمو إلا على أرض الانفعال والعاطفة

الجارفة ، وكلاهما - كما يحذرنا ليون بلوى - « هدام بطبيعته » (١٦١) ، لكن ليس من العدل أن نعتبر كل عاطفة تصيب الحساسية ، أو كل لذة تتمتع بها الحواس ، خطيئة . . . وأنا لا أنكر أيضاً - بل على العكس سبق أن أوضحت صحة هذا تماماً - أن مما لا غنى عنه للأديب القصصى أن يعرف الجدار الداخلى للطبيعة البشرية معرفة ملموسة ، تكاد تكون تجريبية ، وما من حاجة لديه رغم ذلك لى يعرف عما يتحدث - إنه يفرق شخصيا فى التجوّر . . فلينكر - هنا عبقريته - ميوله المكبوتة الخاصة به هو ، وحتى تلك التى لم يكن فى حاجة إلى كتبها . . ومع كل ، فإن هذه الوجدانية تظل أداة للمعرفة مهما تكن نفاذة ، وهى لا تتضمن بصفاتها أى تواطؤ للسير فى الفجور ، ولا تتضمن أى اشتراك إرادى فيما بهذا يستطيع الفنان المؤلف أن يحب شخصيات قصته ، وألا يتعرض مع ذلك لتلقى عدوى آلامها . انظر إلى دوستويفسكى : إن الاعتراف الذى يدلى به ستافروجين (أحد شخصيات مؤلفاته) هو اعترافه هو . وهو - أى - دوستويفسكى - يحب فى هذا النضال الناحية المظلمة فيه ، وعلى هذا فهو « لا يرحمه حين تثبت جرمته ويقوده إلى انتحار مريع فظيع وهو - أى المؤلف - يتمتع بوضوح ذهن عظيم ومنطق لا يرحم . . . وهكذا نجد يجب تلك الشخصية لكنه يرحمها عن قرب ويحكم عليها بلا هوادة (١٦٢) . وهناك من المؤلفين من يحب شخصياته أكثر من ذلك ، ويحبهم حبا يخلصهم من خطاياهم وذنوبهم ، ويقال إن برناتوس لم يكن بقادر على أن يمنع نفسه من الصلاة من أجلهم .

هل هم كثيرون أو نادرون أولئك الفنانون الذين يصلون لدرجة الخشوع الهادىء أو السيطرة الداخلية . . والذين كانت الإبداعية عندهم عملا دينيا عاديا لا أدرى . . لكن الذى أهمله أن الآخرين - أى الذين لم تسكن الإبداعية فعلا دينيا عندهم - لم يصلوا الطريق نحو الله . فقبل أن يأتى الموت

المثقف لسكى يحل المتناقضات عندهم ، تأتي صاعقة من النعومة لتقضى على الروابط التي تربطهم بعواطفهم الحارقة وبمذاتهم وبعذابهم ... أو يحدث في أمسية الحياة أن يسقط القلم أو تقع الفرشاة أو الفرجار من بين أيديهم ، وهنا يعرفون أنهم وجدوا ما كانوا يبحثون عنه من خلال فنهم . هكذا قال ليون بول فارغ : « هلا امتنع العقل المفكر بالمنطق من أن يأتي ليحكر شعورك بالله . إلى أتعلق أحيانا بقلاعه وأطير بحثا عنه في البعد الرابع ، في الشعاع المضيء .. ومع ذلك فقد كنت مسكينا ... وكنت أود أن أبقى في ركني الصغير المنزوي أعمل في جمع الشعر وكأني حشرة دقيقة من حشرات العبقريّة والصدقة والحب .. لقد مضى الوقت ، ولم أعد قادراً على أن أصبح فناً ، ولم أعد قادراً على أن أظل هادئاً .. لأنني أسمع من خلفي شيئاً .. كما لو كان قطارا يردد صيحات تصل إلى في سرعة ٠٠٠ (١٦٣) ٠٠٠ وأخيرا تقاع السفينة .. ولسوف نسير في البحر .. هذا الجمال الذي طالما أحببناه .. والذي لم يأت إلينا بعد .. ثم لم نعد نريد رؤياه ، كما أراد العجوز ميكل أنجلو .. لم نعد نريد رؤيته إلا في الحب الأعظم الذي قدم نفسه لنا مضحيا بنفسه .. والذي يكشف لنا عن قلبه الجريح ..

لا التصوير ولا النحت يستطيع أن يهدي
الروح التي تستدير نحو هذا الحب الإلهي
الذي فتح ذراعيه على الصليب ليأخذ بلهنا .

المراجع

مقدمة :

(١) مقطوعات عن الفن ص ١٥٥ ٢ ج . ج . مارتان : التعليم في مفترق الطرق ص ٩١ ملاحظة (١) ، ٣ ج . بيبكون : الكاتب وظله ص ٨٤ (٤) مانيت سالومرن ص ٤٦٧ - ٤٦٨ ٥ عن الحب : جزء ١٧ ٦ ا ، ج . برانكور : الأعمال والأضواء ص ٨٦ ٧ أصوات السكون ص ٨٣ (٨) تقابل الفنون ص ٣١ - ٣٣ ٩ شرحه ص ٣٤ - ٣٦ ١٠ فن التصوير والحقيقة ص ٢٢٦ - ٢٩٢ ١١ ج . بابيني : غروب الفلاسفة ص ٥ - ٦ (١٢) نقد الحكم : ترجمة جيبلان ص ١٢٥ - ١٣٤ - ١٤٤ ١٣ انظر ص ٢٩٨ ١٤ مذكرات - ٤ مايو و ٢٦ يوليو ١٨٥٨ ١٥ ١٠ قوللار : عندما نستمع الى سيزان ص ٢٧٧ ١٦ لوحات ما قبل الموت ص ١٦٩ - ١٧٠ (١٧ و ١٨) جيلسون : انظر ص ٣٠٣ و ٣١١ ١٩ مقطوعات عن الفن ص ٢٥٦ ٢٠ وليام شكسبير ١٥٢ ٢١ في ب . دي كولومبيه : أجمل ما كتبه الفنانين ص ١٣٦ ٢٢ شرحه ص ١٤٥ - ١٤٨ ٢٣ م . ١ . كورتريه : الفن والحرية الروحية ص ١٠٤ ٢٤ خطابات لبعض الناس ص ١٤١ - ١٤٢ .

سيكولوجية الفن :

(١) لأكوردير : محاضرات سوريز - ذكره شومران : حياة لأكوردير الجزء الثاني ص ٢٥٦ ٢ ذكره بدييه ج . : أساطير الملحمة . الجزء الثالث ٣ التاريخ الشعري لثالرمان ص ٤٥ انظر كذلك الأدب الفرنسي في العصور الوسطى ، الفقرتان ١٣ - ١٥ ٤ مذكرات الشباب ص ١٢٣ ٥ مستقبل العلم ص ١٩٤ ٦ ج . تييرسو : الأغنية الشعبية والادباء الرومانتيكيين ه . دافنسون : كتاب الأغاني ٧ أغاني وأساطير الفالوا . طبعة بلياد . أعماله . الجزء الأول ص ٢٩٨ ، ٣٠٠ لاحظ أننا نعدل من نظام النص ونستخدم مختلف النسخ المكتوبة تباعا من نفس النص ٨ ج . بدييه شرحه الجزء الثالث ص ٤١١ ٩ ش . لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ١٥٢ ١٠ ل . جيليه : ضور ابينال . مجلة العالمين : أول سبتمبر ١٩١٤ ١١ ش . لالو . شرحه ص ١٤٢ - ١٤٦ ١٢ لذة الموسيقى . جزء أول ص ١٥٢ ١٣ ش . لالو شرحه ١٥٠

١٥١ ١٤ (شرحه ١٥٣ ١٥) شرحه ١٤٨ ١٦) تبين : فلسفة الفن •
جزء أول ص ٥ ١٧ (شرحه ص ١٢٠ ١٨) شرحه ص ٢ - ٧ - ٤٩
١٩ (تاريخ الأدب الانجليزي • مقدمة ٢٠) شرحه ٢١ (لافونتتين وأساطيره
ص ٤ - ٩ ٢٢) تاريخ الأدب الانجليزي • مقدمة ٢٣ (فلسفة الفن
جزء أول ص ٣٦ ٢٤) نصوص من ماركس وانجلز • ترجمة فريفييل
ص ١٤٤ ٢٥ (بليخانوف • ترجمة فريفييل ص ٦٤ ٢٦) ش • لالو •
شرح ص ٢٠٠ - ٢٧٠ ٢٧ (شرحه ص ٢٠٠ ٢٨) ش • لالو • شرحه
ص ٨٨ ٢٩ (ج • لانصون : تاريخ الأدب الفرنسي ص ١٠٤٦ ٣٠)
انظر ص ١٣١ - ١٣٦ ٣١ (كتيب البكالوريا ، اسئلة تكميلية ص ١٩٢ -
١٩٣ ٣٢) مذكرات • جزء أول ص ٤١٨ ٣٣ (١) مالرو : اصوات
السكون ص ٤١٠ - ٤١٢ ٣٤ (الكتيب المذكور ص ١٨٨ ٣٥) انظر
ص ٥٧٠ ٣٦ (ص ٣١٠ ٣٧) ج • ساوسون : الموسيقى والحياة الداخلية
ص ١٧٢ ٣٨ (اعذار جديدة ص ٦٧ ٣٩) شرحه ص ٥٨ - ٥٩
٤٠ (شرحه ص ٦٨ ٤١) المستقبلية ص ١٥٤ - ١٧٩ - ١٨٩ ٤٢ (منشور
عام ١٩٢٥ ٤٣) من أجل الشعر ص ٢٢ - ٢٤ ٤٤ (سر النهضة
٤٥) ل • جيليه : التاريخ الفني لطبقة المتسولين من رجال الدين ص ١٤٩
٤٦ (١ • هونجز : أنا مؤلف موسيقى ص ٨٢ - ١٤٥ - ١٤٦ ٤٧) الديك
وشخصية ارليكان ٤٨ (مالرو شرحه ص ٣١٣ ٤٩) ج • ف •
ريفييل : الفن الاوروبى : مجلة حقائق • يونيه ١٩٥٩ • ٥٠ (شرحه
٥١) ج • ف • ريفييل : المقال المذكور أعلاه • ٥٢ م • براديين : نظرية
في علم النفس العام جزء ثان ص ٢٨٩ • ٥٣ ١ • مال : الفن الدينى
في القرن السابع عشر في فرنسا ص ٤٠٢ •

الملاشعور والمشعور :

١ (الثورة السريالية ١٩٢٩ • ٢) نص عام ١٩٢٥ - ذكره م •
نادو في التاريخ السرياليه ص ١٠٦ • ٣ (ذكره نفس الكاتب ص ١٢٧ •
٤ (الفراشة السريالية • ٥) ١ • بريتون الحب الجنونى • ٦ (تريستان
تسارا : بحث في موقف الشعر • ٧) خطاب الحالم الرأى • ٨ (مميزات
التطور الحديث : في مجلة الخطى الضائعة • ٩) بيان السريالية •

- (١٠) شرحه (١١) البيان الثانى للسريالية (١٢) علم الأحلام ص ٥٩٦ (١٣) الثورة السريالية ١٩٢٤ (١٤) بيان السريالية (١٥) البيان الثانى للسريالية (١٦) بريتون : الاوانى المستطرفة (١٧) بريتون : الثورة السريالية ١٩٢٥ (١٨) بريتون بيان (١٩) شرحه (٢٠) نصائح لشاعر شاب (٢١) نظرية الاسلوب (٢٢) شرحه (٢٣) تقدم لثرى ١٩٣٩ (٢٤) ايون ٥٣٤ - ١ (٢٥) اصوات السكون ص ٥٣٠ (٢٦) انظر الدكتور لوجر : حب المعرفة عند لوكريس (٢٧) دكتور فانشون : الفن والجنون ص ٢٨ - ٢٩ (٢٨) انظر المذكرات التاريخية لاوزيب ، تؤكد اضافات س . جوم (٢٩) دكتور فانشون شرحه ص ١٤٧ - ١٤٨ (٣٠) مالرو شرحه ص ٥٢٩ (٣٢) شرحه ص ٣٢ (٣٣) دكتور فانشون شرحه ص ٤٧ (٣٤) شرحه ص ٦٧ - ٨٤ (٣٥) هـ - اى - علاج الامراض العقلية ازاء السريان ، ذكره فانشون ص ١٩١ (٣٥) ر . داليز ، طريقة التحليل النفسى ومذهب فرويد (٣٦) جزء اول ص ٤٥١ (٣٧) دكتور فانشون شرحه ص ١٣ (٣٨) مالرو شرحه ص ٥٣ (٣٩) انظر هـ . لشتبرجر : نرفاليس ، وبوجه خاص هـ . بيجان النفس الرومانتيكية والاحلام (٣٩) هنريش فون اوفردنجن (٤٠) تلاميذ سايبس (٤١) مقتطفات (٤٢) شرحه (٤٣) شرحه (٤٤) اناشيد الليل (٤٥) اوريلىا (٤٦) شرحه (٤٧) شرحه (٤٨) شرحه (٤٩) بحث فى الادراكات الغامضة (٥٠) ذكره مورو دى تور : عن الحشيش والخلل العقلى ص ٢١ - ٢٥ (٥١) دكتور ا . ب . ليروا رؤية نصف النوم : لا يذكر المؤلف للأسف حالة ا . بو (٥٢) مارجيليان (من حكايات هزلية ص ٢٢٨ - ٢٣٠) (٥٣) مقطوعات عن الفن ص ١٨٠ (٥٤) حكيم ص ٤٦ وما يتلوها (٥٥) مقترقات ص ٥٦ - ٥٧ (٥٦) و . يانكليفتش : بيرحسون ص ١٠ (٥٧) بىكار : العلم الحديث ص ٧ (٥٨) آراء جديدة عن النوم والاحلام ونوم اليقظة ، طبعة تيسران (٥٩) جزء خامس (٥٩) اصوات السكون ص ٢٨٤ (٦٠) فى مجلة : الفنان عدد ٢ يونية ١٨٤٤ (٦١) مقتطفات (٦٢) مقتطفات (٦٣) عن «الهوسة» ص ٣١ وما يتبعها (٦٤) المهزلة الانسانية طبعة بلياد جزء ٦ ص ٢١٨ (٦٥) لودوان : التحليل

النفسي للفن ص ٢٠٤ . ٦٦) الشعر والحقيقة جزء ٣ - كتاب ١٣ انظر «جوته» تأليف انجيللوز ص ٦٩ وما يتبعها . (٦٧) تفسير داليز جزء ثان ص ٣٤٠ - عن مولد قصة صياد ايسلاندا - انظر كتاب : صياد ايسلاندا لبيير لوتى . ٦٨) داليز جزء اول ص ٤٥١ . ٦٩) رنيه هويج : حديث مع المرئى ص ٣١٣ . ٧٠) رنيه هويج : شرحه ص ٣١٦ - ٣٢٤ . ٧١) من مؤلف فانشرن . شرحه ص ١٢٧ - ١٤٧ . ٧٢) الفجر . ٧٣) من رنيه هويج : شرحه ص ٢٥٤ - ٢٥٥ . ٧٤) يونج : بحوث في علم النفس التحليلي ص ١١٨ . ٧٥) شرحه ١٢٥ - ١٢٧ . ٧٦) بحث في علم النفس التحليلي ص ٢١٣ . انظر حياتي وعلم النفس التحليلي ص ١٠٢ . ٧٧) مقدمة المقدمة عن ادجارو بقلم ماري بونابارت . جزء اول ص ١١ من المقدمة . ٧٨) يونج : شرحه ص ١٢٠ - ١٢١ . ٧٩) ب. كريور : فلسفة الارادة ص ٣٨١ . ٨٠) س. فرويد : دراسات ثلاثة حول نظرية الحياة الجنسية ص ١٧٧ . ٨١) ذكريات ليونارد دي فنشي . ص ٥٢ . ٨٢) دراسات ثلاثة . ص ١٩٨ . ٨٣) القلق في المدينة . ذكره داليز . شرحه جزء ثان ص ٣٤٢ . ٨٤) جرنز : دراسة نظرية وعملية في التحليل النفسي ص ٧٦٨ . ٨٥) الولين ص ١٩٦ - ه . ٨٦) افول الأصنام . ٨٧) بودوان شرحه ص ٢٥١ . ٨٨) ماريز شوازي في « بسيشة » الاعداد ١٣ و ١٤ ص ١٥٥٠ . ٨٩) انظر : ابنة العم بيت . طبعة جزء سادس ص ٢٣٠ ، وكذا : الموظفون ، شرحه ص ٩٣١ . ٩٠) جيلسون : مدرسة الموجيات ص ٣٣ - ٣٤ . ٩١) شرحه ص ٢٤ - ٣٥ . ٩٢) سيمون دي بوفوار : الجنس الآخر جزء اول ص ٩٣ . ٩٣) الوجدان الابداعي في الفن والشعر . ترجمة ج. برانولا ، في مجلس بحوث ومناقشات ، العدد ١٩ ص ٧٣ . ٩٤) شرحه ص ٩٤ وكذا انظر «التعليم في مفترق الطرق ص ٧٤ . ٩٥) الانسان في البحث عن روحه ص ٥٤ . ٩٦) ر. هويج ص ٣٣٢ - ٣٣٣ . ٩٧) دوستويسكي ص ٢٠٩ - ٢١١ . ٩٨) دكتور ديلي : شباب اندريه جيد . ٩٩) شرحه .

الوحي والعمل :

(١) ايون ص ٥٣٣ - ٥٣٤ . ٢) التأملات . ٣) شاترتون . ٤)

- دفاع عن الشعر . ٥٠ الشعر والحقيقة (٦ هذا هو الانسان ،
 زارتوسترا فقرة ٣ . ٧) خمس أغنيات كبرى الروح والماء س ٤٣ .
 ٨) شرحه : الروحية هي الرشاقة ص ١١٧ - ١٢٠ . ٩) نصائح الى
 الادباء الشباب . ١٠) الفن : احاديث جمعها جزيل ص ١٢ من المقدمة .
 ١١) خطابات ريلكه الى رودان ص ١٦ . ١٢) جريدت كلاديل : ١ .
 رودان ، سريرة حية ص ٢٦ . ١٣) منوعات ص ٥٦ - ١٧٠ . ١٤)
 نصائح الى الكاتبات الشباب في مجلة ن . ر . في اوائل اغسطس ١٩٥٦
 ص ٢٣٠ . ١٥) الشاعرية الموسيقية ص ٧٢ . ١٦) « رومب » في
 اعماله . طبعة بلياد جزء ثان ص ٦٢٨ . ١٧) منوعات ص ٦٦ . ١٨)
 في احوال فن الشعر طبعة سيجرز : فن الشعر ص ٦٣١ - ٦٣٢ .
 ١٩) شرحه ص ٥٦٠ . ٢٠) مذكرات . ٢١) شرحه ص ٦٣٣ .
 ٢٢) فلسفة التركيب الموسيقى ، في « ثلاث بيانات » ترجمة رينه لالر
 ص ٥٨ . ٢٣) تفسير قصيدة « العزلة » . ٢٤) هي وهو .
 ٢٥) قصة افكارى ص ١٩ . ٢٦) « سونيتس يونيو ، العمل المنفذ
 جيداً . ٢٧) دورة الصباح . مقدمة عام ١٩٣٣ . ٢٨) فن
 الشعر جزء اول ص ١ - ١٢ . ٢٩) آراء في الشعر (في اعماله .
 طبعة بلياد جزء اول ص ١٣٧٧ . ٣٠) منوعات جزء رابع ص ٢٥٤
 ٢٥٨ . ٣١) ذكره انجيلوز في كتاب : ريلكه ص ٥٩٢ : عن تاليف
 التراثيات والاعانى . انظر ص ٢٦٩ و ٢٩٧ . ٣٢) التجربة الدينية
 ص ١٧٤ و ٢٠٦ . ٣٣) انظر كتابنا هذا ص ٧٧ - ٧٨ . ٣٤) ج .
 سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٣٣ - ٣٤ . ٣٥) شرحه .
 ٣٦) سيكولوجية الفن ص ١٩١ . ٣٧) ج . شفالييه : اوزان ص ٢٤٠
 ٣٨) ه . ديلاكورا انظر ص ١٩٦ . ٣٩) مذكرات ل . دى فنشى ،
 ترجمة لويز سرفيان جزء ثان ص ٢٧ - ويورد فاسارى ايضا حاصة
 كذلك فيما يتعلق ببترودي كوزيمو (اعماله . جزء اول ص ٤٦٥) .
 ٤٠) الى ذات الانسان ص ١١ . ٤١) ذكره رولان مانويل : متعة
 الموسيقى جزء اول ص ٢٢٩ . ٤٢) ج . سامسون شرحه ص ٣٤ -
 ٣٥ . ٤٣) ذكره كلود روا : حب فن التصوير . ٤٤) ج . سامسون
 شرحه ص ٣٦ . ٤٥) انا مؤلف موسيقى ص ١٠٠ . ٤٦) مذكرات

- ٢٧ بيرنيه ١٨٤٧ في ٢٣ و ٢٥ يناير جزء أول ص ٣٦٦ . ٤٧) ذكره
 الاخوان جونكور في مذكراتهم جزء أول ص ٣٣٦ . ٤٨) شرحه ص ٩٥
 ٤٩) نشرة الجمعية الفرنسية للفلسفة ١٩٢٨ ص ١٧ . ٥٠) جيلسون:
 فن التصوير والحقيقة ص ١٨٢ وما يتلوها ، وكذا ص ٣٣٣ وما يتلوها
 ٥١) جيلسون شرحه ص ٢٠٥ . ٥٢) هـ. ديلاكروا . شرحه ص ٢٠٣
 وما يتلوها . ٥٣) شرحه ص ٩٤ . ٥٤) مذكرات ٢٩ أكتوبر
 ١٨٥٧ وأول مارس ١٥٨٩ . ٥٥) شرحه ، ٢٢ نوفمبر ١٨٥٣ و ٢٩
 أكتوبر ١٨٥٧ . ٥٦) ج. روبنسون : حديث مع جان جيونو في مجلة
 « المائدة المستديرة » عدد فبراير ١٩٥٥ . ٥٧) انجر يقص قصته
 وكما يحكيها أصدقاؤه ص ٥٨ . ٥٧) مذكرات ، ٢٧ يناير ١٨٥٢ .
 ٥٩) شرحه ، ٣٠ سبتمبر ١٨٥٥ . ٦٠) فن الشعر ، مقدمة لطبعة
 ١٧٠١ . ٦١) الأدب . طبعة بلياد ، جزء ثان ص ٥٥٩ . ٦٢) أشياء
 لم يتحدث عنها أحد . شرحه ص ٤٨٣ . ٦٣) خطاب الى أرمان
 فريس ، ١٨ فبراير ١٨٦٠ . ٦٤) مقطوعات عن الفن ص ٨ .
 ٦٥) منوعات ص ٦٥ . ٦٦) شرحه ص ١٧٠ - ١٧٢ .
 ٦٧) مقطوعات عن الفن ص ٥٩ . ٦٨) منوعات ص ٦٣ - ٦٤ .
 ٦٩) مقطوعات عن الفن ٣٧ - ٣٨ : عن الأغنية الملكية ص ٣٠٣
 وما يتبعها . ٧٠) سر المهنة . ٧١) موت القلب . ٧٢) شرحه
 ٧٣) ج. راسكين : ملكة الهواء ، فقرة ١٥١ . ٧٤) ج. شفالييه .
 شرحه ص ٢٤٠ - ٢٤١ . ٧٥) شرحه ص ٩٧ - ١٠٠ . ٧٦) شرحه
 ص ١٠٠ - ١١٦ . ٧٧) رولان مانويل جزء ثالث ص ٢١٢ .
 ٧٨) ب. ريجامى : فن مقدس في القرن العشرين ؟ ص ١٦٧ .
 ٧٩) مذكرات مرتجلة ص ٤٧ . ٨٠) ب. ريجامى . شرحه ص ٦٥
 و ١٦٨ . ٨١) مقطوعات عن الفن ص ٤٧ . ٨٢) منوعات ص ٥٨ .
 ٨٣) مقدمة : مختارات من الشعر المكسيكى . ٨٤) مقطوعات
 عن الفن ص ٢٤ . ٨٥) فلسفة التركيب الموسيقى ص ٥٩ وما يتلوها .
 ٨٦) ب. تراهارد : السر الشعري ص ١٥٠ . ٨٧) هـ. ديلاكروا .
 شرحه ص ١٧٢ . ٨٨) هـ. فوسيون : حياة الأشكال ص ١١٤ - ١١٥
 ٨٩) الأدب . طبعة بلياد . جزء ثان ص ٥٥١ . ٩٠) سر المهنة
 ٩١) كتاب شاطيء . ٩٢) أنظر ص ٨٢ - ٨٥ . ٩٣) شرحه .
 ٩٤) ج. سامسون . شرحه ص ٣٧ .

المسألة والمشكل :

- ١) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٥٤ - ٥٥ . ٢) حياة الأشكال ص ٥١ و ٥٦ . ٣) شرحه ، جيلسون ص ١٧٨ .
- ٤) شرحه ص ٣٧ . ٥) منوعات ص ٦٢ . ٦) مذكرات عن فن التصوير اليوم ص ٢٩ . ٧) هـ بوييه : فن المجوهرات الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ص ١٥٤ . ٨) مذكرات ١١ أبريل ١٨٢٤ . ٩) رنيه هويج : حديث مع المرئى ص ١٩٩ . ١٠) ج . سامسون : قواعد الأغنية الموسيقية الجماعية ص ٢٩ - ٣٠ .
- ١١) رولان مانويل : متعة الموسيقى جزء أول ، ص ١٠٣ - ١٢) التأملات : رد علمى وثيقة اتهام (تابع) ١٣) مذكرة الى بودلير . ١٤) المدينة ، النسخة الثامنة ص ٢٩٥ . ١٥) ذكره ر . كيبب فى « المعركة عدد ٢٢ مارس ١٩٤٥ . ١٦) مواقف واقتراحات جزء أول ص ٧١ .
- ١٧) انظر ص ٥٢ . ١٨) شرحه ص ٥٧ . ١٩) شرحه ص ٥٢ - ٥٦ . ٢٠) شرحه ص ٥٥ . ٢١) ج . سامسون : الموسيقى والأغاني المقدسة ص ١١٠ . ٢٢) شرحه ص ١٨ - ٢٣) الآن . ٢٤) عشرون درساً عن الفنون الجميلة ص ٢١٤ . ٢٥) شرحه ص ٢١٥ . ٢٦) خطاب الى و . دى مونفريد . يونيه ١٨٩٢ . ٢٧) الى ذات الانسان ص ١٠٨ . ٢٨) ذكره جيلسون فى المرجع المذكور أعلاه ص ٢٠٦ - ٢٠٧ (فى الملاحظات) ٢٩) الآن . ٣٠) شرحه ص ٢١٥ . ٣١) هـ فوسيون .
- ٣٢) شرحه ص ٥٦ . ٣٣) جيلسون . شرحه ص ٦٦ . ٣٤) هـ فوسيون . شرحه ص ٥٦ . ٣٥) هذه المقارنة مأخوذة من جاك لوران .
- ٣٦) جيلسون . شرحه ص ٧٦ . ٣٧) ج . لورسا ، ذكره ج . سامسون فى الموسيقى والأغاني المقدسة ص ١٦ - ٣٨) جيلسون . شرحه ص ٨٥ الى ٩٦ . ٣٩) جيلسون . شرحه ص ٦٤ . ٤٠) فوسيون .
- ٤١) شرحه ص ٥٧ . ٤٢) شرحه ص ١١١ . ٤٣) شرحه ص ١٠٧ . ٤٤) شرحه ص ١٠٧ . ٤٥) مذكرات ٢٥ يناير ١٨٥٧ . ٤٦) هـ فوسيون .
- ٤٧) شرحه ص ١١٤ - ٤٨) شرحه ص ١١٨ . ٤٩) سربيكاسو حققه هـ . ج . كلوزو . ٥٠) شرحه ص ١١٨ . ٥١) ب . بوك قلب فخور ص ١٨٧ . ٥٢) هـ فوسيون . شرحه ص ١٠٦ .

٤٨) شرحه ص ٦٢ - ٦٥ . ٤٩) شرحه ص ٦٢ الى ٦٥ أنظر كذلك ر .
 هويج شرحه ص ١٩٨ - ٢٠٤ . ٥٠) الفن ، أحاديث جمعها ب . ج يل
 ص ١٠ مقدمة . ٥٢) شرحه ص ٢٥١ . ٥٣) مذكرات ١٨ سبتمبر
 ١٨٤٧ . ٥٤) شرحه ٤ فبراير ١٨٤٧ . ٥٥) س . ر . ليلي مذكرات
 حياة جون كونستابل ص ٢٧٦ . ٥٦) أصوات السكون ص ٢٨٣ - ٢٨٥
 ٥٧) السبع مصابيح لفن البناء ص ١٦٣ - ١٦٥ . ٥٨) نظرية الفنون
 الجميلة ص ١٩٩ - ٢٠٠ . ٥٩) بدائيات علم الجمال ص ٢١٢ - ٢١٣
 ٦٠) الآن : نظرية الفنون الجميلة ص ٣٦ . ٦١) الى ذات الانسان
 ص ١٠٥

ظواهرية الفن

(١) أحاديث في علم النفس التحليلي ص ١١٥ - ١١٦

فن التصوير والطبيعة :

- (١) أفكار طبعة بورنشفيج رقم ١٣٤ . ٢) مفارقات ، جزء عاشر
- ٥ ، ٢٧ . ٣) الجمهورية - جزء أول - ١٠ - ٥٩٨ ن.ج.و ٦٠٢ ب
- (٤) القوانين جزء ثان ١٦٦٩ ب. ٥) أنظر (أ) فونتين : مذاهب الفن في فرنسا من لوسان الى ديديرو . فصل ١ - ٢ . ٦) فن الشعر .
- ٧) ذكر أ. ريشار : نقد الفن ص ٥٦ . ٨) خطاب الى السيد شامبيري
- ١ مارس ١٦٦٥ . ٩) خطاب الى السيد شانتلو ص ١١٦ . ١٠) ديلاورد : أنجر ص ١١٦ . ١١) أموري دوفال : اتيليه أنجر ص ١٠ .
- ١٢) أفكار أنجر ، طبعة لاسيرين ص ٧٥ وما يتلوها . ١٣) شرحه
- ص ٧٧ . ١٤) ب. جزيل ص ٨ مقدمة . ١٥) شرحه ص ٣٠ -
- ٣٥ . ١٦) شرحه ص ٨ - ٩ مقدمة و ٣١ - ٥١ . ١٧) شرحه
- ص ١٣ مقدمة ٣٠ - ٣١ - ١٢٣ - ١٣٤ - ١٦١ - ١٦٢ . ١٨) مذكرات
- ٧ مايو ١٨٤٧ و ٥ مارس ١٨٤٩ . ١٩) تقابل الفنان ص ٢٤٥ .
- ٢٠) كراهياتي ص ٢٥ . ٢١) الأعمال الأدبية جزء أول ص ٧٦ .
- ٢٢) الى ذات الانسان ص ١١ . ٢٣) يلوح أن آخرين قد أفلحوا
- فهناك « معركة » حول « أوداليسك » أنجر . ٢٤) (١) لهوت فن
- التصوير والقلب والروح ص ٦٤ - ٦٦ - ٧٢ - ٧٩ . ٢٥) اراء ،
- جمعت في كتاب « سيزان » تأليف ب. دوريفال . ٢٦) فرومنتان :
- عام على الساحل . ٢٧) فاليري مقطوعات عن الفن ص ١٩٢ .
- ٢٨) أصوات السكون ص ٢٩٤ . ٢٩) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩
- ٣٠) مذكرات ل. دي فنشي ، ترجمة لويو سرفسيان جزء ثان ص ٢١٠ -
- ٢١١) (٣١) مذكرات أول سبتمبر ١٨٥٩ . (٣٢) ديلاكروا ، شرحه ١٣
- يناير ١٨٥٧ . (٣٣) شرحه أول سبتمبر ١٨٥٩ . (٣٤) فن التصوير
- والحقيقة ص ٢٦٢ - ٢٦٣ . (٣٥) مذكرات ٢٢ فبراير ١٨٦٠ .
- (٣٦) نظريات : ص ١ و ٢٦ . (٣٧) بينيه (سر فن التصوير السنة
- السيكولوجية ١٩٠٩) وقد استعاده برادين في نظرية علم النفس العام

جزء ثان ص ٢٩٤ وما يتلوها ٠٠ ٣٨) س. ر. ليسلى : مذكرات حياة
جون كونسابل ص ٢٧٨ و ٢٨١ ٠ ٣٩) بودلير : صالون ١٨٤٦ في أعماله
طبعة بلياد ص ٦٣١ ٠ ٤٠) نظريات ص ٣ - ٢٣ - ٩٨ - ٢٦٨ ٠ ٤١)
آراء انجر ص ٥٩ ٠ ٤٢) مذكرات ١٠ يوليه ١٨٤٧ ٠ ٤٣) شرحه
٢٣ ابريل ١٨٥٤ ٠ ٤٤) شرحه ٢٨ ابريل ١٨٥٤ ٠ ٤٥) أعماله طبعة
بلياد ص ١١٤٦ ٠ ٤٦) مذكرات ٢٦ ابريل و ١٢ اكتوبر ١٨٥٢ ٠
٤٧) خطاب الى بودلير ٨ اكتوبر ١٨٦١ ٠ ٤٨) أنظر جيلسون ص
٢٣٨ - ٢٥٧ : فن التصوير والصور ٤٩) أسس الفن الحديث ص ٨٢
٥٠) الى ذات الانسان ص ٩١ ٠ ٥١) صالون ١٨٤٥ : أعماله
ص ٥٧٨ ٠ ٥٢) مذكرات أول مارس ١٨٤٧ ٠ ٥٣) شرحه ١٣ ابريل
١٨٤٧ ٠ ٥٤) شرحه ٢٢ يونيه ١٨٦٣ ٠ وهذه آخر سطور مذكراته ،
حيث مات في ٣١ اغسطس من نفس العام ٠ ٥٥) أعماله ص ٩٠٣ -
٩٠٤ ٠ ٥٦) ص ٥٨٦ - ٦٣٥ - ٧٦٤ - ٩٠٤ ٠ ٥٧) ص ٧٦١ -
٧٦٤ ٠ ٥٨) ص ٦٠٤ - ٦٥١ - ٧٦٩ ٠ ٥٩) ص ٦١٢ - ٦١٤ - ٨٠٤
٠ ٩١٨ ٠ ٦٠) ص ٦١٥ - ٦٩٧ ٠ ٦١) ص ٧٦٥ - ٧٧١ - ٧٧٢ ٠
٦٢) ص ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٨ ٠ ٦٣) آراء عن الأدب والفن ص ١١ -
١٥ - ٢٣ - ٥٥ ٠ ٦٤) ٢٤ - ٢٥ - ٢٩ - ٣٤ ٠ ٦٥) ص ٢ - ٤٥ -
٥٢ ٠ ٥٣) ص ٣٦ - ٤٦ - ٤٧ ٠ ٦٧) ص ١٥ - ٤٨ ٠
٦٨) أصوات السكون ص ١٨٠ - ٢٩٣ - ٥٣٨ ٠ ٦٩) ص ٥٢ ٠
٧٠) ص ١٢٣ - ١٢٤ و سيكولوجية الفن جزء أول ص ١١٤ ٠ ٧١)
ص ١٠٥ - ١٠٦ - ١١٠ ٠ ٧٢) ص ١١٠ - ٤٥٩ ٠ ٧٣) جيلسون ،
شرح ص ٢٨٦ ٠ ٧٤) أنظر م. راجون : مجازفة الفن التجريدي
ص ٢٥ - ٢٦ ٠ ٧٥) شرحه ص ١٣٩ ٠ ٧٦) م. بريون : الفن
التجريدي ص ١٤ ٠ ٧٧) نصوص سردها ر. هويج في كتاب الفن
المعاصر - ر. ب ريجامى : الفن المقدس في القرن العشرين ؟ مجلة «كوى»
اكتوبر ١٩٥٥ ٠ ٧٨) ف. هنرى : الفن الايرلندي في العصر المسيحي
الأول ، ذكره م. بريون شرحه ص ٧٦ ٠ ٧٩) م. بريون ، شرحه
ص ٢٥ ٠ ٨٠) شرحه ص ٣٣٠ - ٣٣١ ٠ ٨١) أنظر في كتاب ر.
هويج ، الصور ٩٤ - ٩٥ ٠ ٨٢) أنظر في كتاب مالرو (شرحه)

الصور في صفحات ١٤٠ - ١٤١ (٨٣) شرحه ص ٢٨٤ - ٨٤) شرحه
٨٥) ديكا والرقص والرسم في أعماله طبعة بلياد جزء ثان ص ١٢٢١
٨٦) ١٠ برنارد : مذكرات عن ب . سيزان ص ٧٢ و ٩٢ - ٨٧) انظر
ص ٢٨ - ٨٨) ر . ب . ريجامى . انظر ص ٢٢٩ - ٣٠٠ - ٨٩)
شرح

الشعر والمثقف :

١) مذكرات عن ادجار بو ، في طبعة سيجرس ، فن الشعر ص ٣٢١
٢) مجموعات ص ٩٣ - ٣) احاديث مع ابيكرومان ٤ مايو ١٨٢٧ .
٤) مقدمة « معرفة الآلهة للوسيان فابر » ٥) القانوس السحري ، في
طبعة سيجرس ص ٤٦٧ - ٦) مواقف وآراء جزء أول ص ٨٧ .
٧) راسين وفاليري ص ١٩٥ وما يتلوها ٨) الادب . طبعة بلياد
جزء ثان ص ٥٥٥ - ٩) راسين وفاليري ص ١٥ من المقدمة .
١٠) مشروع مقدمة لديوان ازهار الشر ص ١٣٦٥ - ١١) مجموعات
ص ٩٥ - ١٢) خطاب الى بيير دى ماسو ١٣) مقدمة ، مختارات
من الشعر المكسيكى ١٤) ه . بريمون : الشعر الخالص ص ٢٣ -
٢٥ - ١٥) مجموعات ص ٧١ - ١٦) الادب . طبعة بلياد جزء ثان
ص ٥٥٦ - ١٧) مذكور في كتاب راسين وفاليري ص ٤٦ - ١٨)
الشعر الخالص ص ١٨ - ١٩) الادب طبعة بلياد جزء ثان ص ٥٥٧
٢٠ و ٢١) انظر ص ٢٠ - ٢١ - ٢٢) صواريخ . طبعة بلياد ص
١١٨٩ - ٢٣) راسين وفاليري ص ١٧٣ - ١٧٤ - ٢٤) ملحق
عادى في طبعة سيجرس ص ٤٦٦ - ٢٥) فلسفة التركيب الموسيقى ،
في ثلاث بيانات ترجمة رينيه لالو ص ٦٣ - ٦٤ - ٢٦) المعطيات
المباشرة للضمير ص ١١ - ٢٧) راسين وفاليري ص ١٣٣ - ٢٨)
شرح ص ١٣٦ - ١٤٤ - ١٤٥ - ٢٩) مواقف وآراء . جزء أول
ص ٥٥ - ٥٧ - ٣٠) فاليري : مجموعات جزء ثالث ص ٥٤ - ٣١) الروح
والرقص ص ٢٩ - ٣٢) نصائح لشاعر وشاب ، طبعة سيجرس
ص ٤٧٥ - ٣٣) مواقف وآراء جزء أول ص ٦٠ - ٣٤) بريمون :
راسين وفاليري ص ١٨٧ - ٣٥) عشرون درسا في الفنون الجميلة ص
٤٠ - ٦٦ - ٢٩٢ - ٣٦) ف . بوسيل : دفاع عن أجل الجسد ص

- ١١٨ • ٣٧) منوعات - جزء رابع ص ١٤٨ • ٣٨) ص ١٧١ •
 ٣٩) دراسات في علم النفس اللغوي ، الفكرة والحركة - أنظر ف •
 لوفيفر : السيكولوجية الجديدة للغة (عود الذهب) • ٤٠) أنظر
 ص ١٠٥ • ٤١) رياح • جزء ثالث ص ٦ • ٤٢) في المرأة • طبعة
 سيجرس ص ٦٤٥ • ٤٣) سارتر : ما هو الأدب ؟ طبعة سيجرس
 ص ٦٤٧ • ٤٤) ميلاد عند التفكير في فن الشعر ، طبعة سيجرس
 ص ٦٣٣ • ٥٤) سر المهنة • شرحه ص ٤٨١ • ٤٦) م • برادين :
 أنظر في علم النفس العام • جزء ثان ص ٣٢٧ - ٣٣١ • ٤٧) فاليري :
 منوعات جزء ثالث ص ٥٤ - ٦٧ - ٦٨ • ٤٨) كوكتو • أنظر شرحه
 ص ٨٤٣ • ٤٩) مواقف وآراء • جزء أول ص ١٧ - ٦٨ •
 ٥٠) عشرون درسا في الفنون الجميلة ص ٩٥ • ٥١) بريسون :
 راسين وفاليري ص ١٦٧ • ٥٢) م • برادين ، شرحه ص ٣٣٣ •
 ٥٣) متفرقات • جزء ثالث ص ٤٨ • ٥٤) شرحه ص ٤٢ •
 ٥٥) راسين وفاليري ص ١٨١ • ٥٦) شرحه ص ٥١ • ٥٧) شرحه
 ص ١٨٤ • ٥٨) شرحه ص ١٧٥ - ١٧٧ • ٥٩) أنظر ص ٣٣٠
 وما يتلوها • ٦٠) الأدب في أعماله • جزء ثان ص ٢٥٤ •
 ٦١) منوعات • جزء ثالث ص ٥٤ و ٦٨ • ٦٢) شرحه ص ٦٦ -
 ٦٧ - ٨٢ • ٦٣) أدب وفلسفة مختلطان • ٦٤) مجلة العاملين
 ١٨٤٧ جزء ثالث ، و « ارتيست » ١٤ ديسمبر ١٨٥٦ • ٦٥) مراسلات
 جزء ثالث ص ١١٦ • ٦٦) فاليري : منوعات جزء ثالث ص ٧١ •
 ٦٧) آلان : عشرون درسا في الفنون الجميلة ص ١٠٣ • ٦٨) آلان •
 شرحه ص ٩٤ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٥ • ٦٩) في السزى الرسمى •
 طبعة سيجرس ٥١٣ • ٧٠) مذكرات • جزء أول ص ١٤ • ٧١) م •
 رادين • شرحه ص ٣٢٩ • ٧٢) منوعات • جزء ثالث ص ٦٨ -
 ٦٩ • ٧٢ب) مواقف • جزء أول ص ٩٥ • ٧٣) كيف تقرض
 الشعر ، في شعر ونثر (مختارات) ترجمة إيليا تربوليه • ٧٤) منوعات
 جزء ثالث ص ٧٤ - ٨٠ - ٨٢ • ٧٥) شرحه ص ٦٨ - ٧٣ •
 ٧٦) نفس غير مدركة ص ٤٥ • ٧٧ و ٧٨) مذكرات ص ٨٩١ و ١٢٢٣
 ٧٩) نكره فاليري • منوعات • جزء خامس ص ١٤١ • ٨٠) مقدمة

مختارات من الشعر المكسيكى (٨١) الألب (أعماله جزء ثان
ص ٥٤٨ - ٤٤٢) (٨٢) منوعات ص ١٠١ - ١٠٢ (٨٣) منوعات
جزء ثالث ص ٧٠ (٨٤) الشعر الخالص ص ١٦ (٨٥) راسين
وفاليري ص ١٩٨ (٨٦) شرحه ص ١٨٣ (٨٧) شرحه ص ١٩٨
(٨٨) هـ ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ١٠٢ (٨٩) تريستان
بزار : « ضح كل الكلمات في قبعة ، واسحب منها بالصنفعة » هذه هي
قصيدة دادا ، ٩٠ شرحه ص ١٠٣ - ١٠٤ (٩١) الروح الجديدة
والشعراء طبعة سيجرس ص ٤٣١ (٩٢) شرحه ص ٤٢٤
(٩٣) أنظر مـ دى سان بيير : أضحوكة الشعراء في مجلة انعكاسات
الزمن (نوفمبر ١٩٥٥ (٩٤) مواقف وآراء جزء أول ص ١٠
(٩٥) منوعات ص ٩٢ (٩٦) كلوديل (شرحه ص ٩٨ (٩٧) فاليري شرحه
ص ٦٣ (٩٨) آلان (شرحه ٤٠ (٩٩) منوعات ص ٨٧ (١٠٠) المقدمة
المذكورة

الموسيقى والعاطفة :

(١) أحاديث فرانسوا دى هولاند (٢) ص ١٠٦ (٣) ذكره دوهاميل
في : الموسيقى تثبت العزاء (٤) موزار (خطاب مورخ ٦ ديسمبر ١٧٧٧
(٥) سترافنسكى : شاعرية الموسيقى ص ١٤٦ (٦) رولان مانويل : قبعة
الموسيقى جزء ثالث ص ٥٠ (٧) جـ (٨) جـ سامسون (٩) كومبارلو :
الداخلية ص ٥١ (١٠) جـ سامسون (١١) شرحه ص ٤٨ (١٢) كومبارلو :
الموسيقى ، قوانينها وتطورها ص ١٣٣ - ١٣٤ (١٣) نصوص ذكرها
هـ ديلاكروا في : سيكولوجية ستانندال ص ١٨٩ - ١٩٥ (١٤) الفن
الرومانتيكى (بلياد ص ١١٢٤ - ١٥٢٥ (١٥) مذكرات جديدة عن
ادجارىو ص ١٠٢٣ (١٦) منبع الأخلاق والدين ص ٣٦ - ٣٧ (١٧)
شرحه ص ٤٣ (١٨) شرحه ص ٣٥ - ٣٦ (١٩) جـ سامسون شرحه ص
٩٩ - ١٠٠ (٢٠) سترافنسكى شرحه ص ١٦٦ (٢١) أنظر ص ٢١ (٢٢)
ذكره لـ فالامر : أفكار كلود بيرمي (٢٣) أنظر جزء أول ص ١٩٥ ،
٢٧ (٢٤) أبريل ١٨٤٩ (٢٥) أنظر ص ١٢٢ (٢٦) رولان مانويل
شرحها جزء ثالث ص ١٨٠ (٢٧) ذكره رولان مانويل (٢٨) شرحه جزء أول

ص ٢٨٣ ٢٥ (ج . سامسون . شرحه ص ٧٩ - ٨٠ ٢٦) فاليري .
 مقطوعات عن الفن ص ٩١ - ٩٢ ٢٧ (ج . سامسون . شرحه ص
 ١٨٢ - ١٨٣ ٢٨) م . بريس تليفتش : مؤتمر علم الجمال عام ١٩٢٧
 جزء ثان ص ٤٩٢ ٢٩ (شرحه ٣٠) ١ . بوشيه أنظر ص ٥٦ ٢١ (ب .
 سيرفيان : الاوزان كتقديم محسوس لعلم الجمال ص ٤٤ ٣٢) أشعار
 ذهبية ص ٤٧ ٣٣ (المدخل الى الفلسفة في أعماله الكاملة جزء اول
 ص ١٥١ وجزء ثان ١١٤ - ١١٦ . انظر أيضا برونشفيج : دور
 الفيتاغورث في تطور الأفكار ٣٤) تبعا لما ذكره اتين سوريو في تقابل
 الفنون ص ٢٢٨ ، ١٩٤ . ملاحظة رقم ١ (٣٥) ١ . سوريو . شرحه
 ص ٢٢٩ ٣٦ (انظر ص ٤٤ ٣٧) شرحه جزء اول ص ١٩٩ ، ٢٧٩ ٣٨
 الضمير الذاتي ص ٢٣٣ ٣٩ (رولان مانويل شرحه جزء اول ص ٢١٧
 ٤٠) ج . بريلييه : الموسيقى بناء زمني في « جرنال علم النفس » عدد
 يناير - مارس ١٩٤٠ ص ٨٩ (٤١) التجربة السيكلوجية للزمن .
 مجلة . الميتافيزيقا والأخلاق . عدد أبريل ١٩٤١ ص ٨٣ ٤٢ (ج .
 بريلييه : المقال المذكور أعلاه ص ٩٠ ٤٣) الزمن والتوازي ص ٥٥
 ٤٤ هـ . ديلاكروا : سيكلوجية الفن ص ٢٢٥ ٤٥ (ص ١٦٠ ٤٦) بحث
 في الفن ٤٧ (انظر شرحه جزء اول ص ٣٠ ، ١٩٩ ٤٨) بيرجسون :
 الضحك ص ١٦١ (٤٩) ج . سامسون . شرحه ص ١٤٨ ٥٠ (ب . لاسير
 فلسفة الذوق الموسيقى ص ٩٢ ٥١) بورجيس ديبيريان : الموسيقى
 والحياة الداخلية ص ١٣ ٥٢ (شرحه ص ١٤ ٥٣) ب . لاسير . شرحه
 ص ١١٢ ٥٤ (ج . برلين . المقال المذكور أعلاه ص ٧٢ ٥٥) شرحه ٥٦
 ب . لاسير . شرحه ص ١١٠ - ١١١ ٥٧) بورجيس ونييريان . شرحه
 ص ٩ ٥٨ (القناسق والميلوديا ص ١٢ ٥٩) خطاب ألى شوت في سبتمبر
 ١٩٢٤ ومحادثات مع بيتنا ٦٠ (السر في الضوء الكامل ص ٧٠ ٦١) ج .
 سامسون . شرحه ص ١١٤ - ١١٧ ٦٢ (حديث اذاعي في ٢٩ نوفمبر
 ١٩٥٠ ٦٣) كومباريو شرحه ص ٢٢٨ ٦٤ (رولان مانويل شرحه جزء
 اول ص ٢٢٧ وجزء ثالث ص ٤٣ ٦٥) رولان مانويل . شرحه جزء
 اول ص ٢٢٩ ٦٦ (ذكره ج . سامسون . شرحه ص ١٣٥ ٦٧) شرحه
 ص ١٦٧ ٦٨ (شرحه ص ١٥٩ ٦٩) ل . لالوا : رامو ص ١٧٩ ٧٠ (خطاب
 في ٢٦ يوليو ١٧٨١ ٧١) رولان مانويل . شرحه جزء اول ص

٢٦ (٧٢) ج • سامسون • شرحه ص ١٣٥ - ١٣٦ •

عالم الفن :

(١) نظرية المشاعر ص ٩٩ ٢ (نظرية في المعطيات المباشرة للضمير ص ٩ - ١٣ (٣) أريا : الفن والسيكولوجية الفردية (٤) دورياك : نظرية في روح الموسيقى (٥) م • رادين : نظرية علم النفس العام جزء ثان ص ٢٦٣ (٦) شرحه ص ٢٦٩ (٧) شرحه ص ٢٥٤ - ٢٦٤ (٨) شرحه ص ٢٥٠ (٩) فاليري : الروح والرقص ص ٥١ - ٥٢ (١٠) شرحه • انظر جزء ثالث ص ٢٤٠ (١١) أعماله الكاملة • طبعة بلياد ص ١٠٢٣ (١٢) ذكره كورتورييه : الفن والحرية الروحية ص ٢٧ (١٣) ه • ديلاكروا : سيكولوجية الفن (١٤) مدموازيل دي موبان : مقدمة (١٥) صورة دوريان جرائ • مقدمة (١٦) آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ١٨٨ (١٧) شرحه ص ١٧٥ (١٨) المصابيح السبعة لفن البناء ص ١٤٥ (١٩) ب • دي كولومبييه : أجمل النصوص من كبار الفنانين ص ١٤٠ (٢٠) تقابل الفنون ص ٢١١ ملاحظة ٢ (٢١) كما هو الحال عند السيد رينيه دوريج : حديث مع المرثى ص ٩٠ وما يقتلوها ص ٢٩٠ وما يقتلوها (٢٢) « عودة الزمن » مأخوذة من كتاب « في البحث عن الوقت الضائع » (٢٣) السجينة • طبعة بلياد جزء ثالث ص ٢٥٩ (٢٤) شرحه ص ٣٧٧، ٣٧٨ (٢٥) في ظل العذارى المزهريات • طبعة بلياد • جزء أول ص ٥٥٣ (٢٦) السجينة • طبعة بلياد • جزء ثالث ص ٢٥٦ - ٢٥٧ (٢٧) أعماله الأدبية • جزء أول ص ٧٦ (٢٨) ملحق المذكرات • جزء ثالث ص ٤٠٢ ، ٤٠٥ (٢٩) الفن الرومانتيكي • طبعة بلياد ص ١٠٢٩ (٣٠) خطاب الى بنجامان ريلي في نوفمبر ١٨١٧ (٣١) مراسلات جزء ثان ص ٢٨٤ (٣٢) مذكرات ٢٧ فبراير ١٨٢٤ (٣٣) خطابات الى شقيقه تيو ، خطاب ٤١٨ (٣٤) ما دامت هناك واقعية • طبعة بلياد ص ٩٨٥ (٣٥) مقدمة لاختارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان • طبعة بلياد لاختارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان • طبعة بلياد بالقرب من بيت سوان • جزء أول • ص ٣٤٩ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ (٣١) في ظل • جزء أول ص ٥٥٠ (٤٠) عودة الزمن جزء ثالث ص ٧١٨ (٤١) شرحه ص ٩٠٠ (٤٢) شرحه ص ٨٨٥ (٤٣) شرحه (٤٤) شرحه ص ٨٨٩

(٤٥) شرحه ص ٨٨٥ (٤٦) شرحه ص ٨٨٢ (٤٧) شرحه ص ٨٨١ (٤٨) مقال مأخوذ من : تحية آل جاك ريفير في مجلة ن . ر . ف . (٤٩) أنظر جزء ثالث ص ٨٨٩ (٥٠) النهار والليل ص ٢٧ (٥١) ج . هيرشن الكائن والشكل ص ١٧ ، ١٨ (٥٢) مذكرات ٣ أكتوبر ١٨٤٩ (٥٣) تقابل الفنون ص ٢٧٠ (٥٤) شرحه ٢٥٣ (٥٥) شرحه ص ٢٦٠ (٥٦) شرحه ص ٢٦٣ (٥٧) شرحه ص ٢٧٧ - ٢٧٨ (٥٨) بالقرب من بيت سوان . طبعة بلباد جزء أول ص ٢١٢ (٥٩) م . نيدونسيل : المدخل الى علم الجمال ص ٢٥ - ٢٦ (٦٠) م . نيدونسيل . شرحه ص ٢٨ (٦١) شرحه ص ٣١ ، ٣٣ ، ٣٤ (٦٢) فن التصوير والحقيقة ص ٢٤ وما يتلوهما (٦٣) م . نيدونسيل شرحه ص ٣١ (٦٤) شرحه ص ٤٨ (٦٥) أنظر فيما يخص هذا : جيلسون . شرحه والفصل الأول (٦٦) م . نيدونسيل . شرحه ص ٣٠ (٦٧) شرحه ص ٢٩ ، ٣١ (٦٨) مذكرات ٢٦ أبريل ١٨٤٧ (٦٩) شرحه ص ٢٣ (٧٠) جيلسون . شرحه ص ١٤١ (٧١) انجر كما يحكى عن نفسه وكما يحكى عنه أصدقائه ص ٤٤ (٧٢) لالو : علم الجمال ص ٥ (٧٣) أصوات السكون ص ٢٧٦ ، ٢٧٩ (٧٤) السيد كروتشه ضد هواية الموسيقى ص ٢٠ - ٢١ (٧٥) خطاب الى شارل كاموان في ٢٢ فبراير ١٩٠٣ (٧٦) ذكره بورنيكل : المبدعون والمقدس ص ٦٣ (٧٧) فن التصوير والقلب والروح ص ٢٠٩ (٧٨) «سوليلوك» (٧٩) مقتطفات من مذكرات ب . كلى ومنحوتة على قبره (٨٠) مذكرات عن فن التصوير ص ٤٩ - ٦٢ وما يتلوهما (٨١) أنظر فانسان أفلاطون ونظرية الحب في مجلة دراسات عدد أبريل ١٩٥٤ (٨٢) ج . بازين ص ٦٤ (٨٣) زوبالينوس ص ١٠٤

فلسفة الفن :

(١) بحوث الى الطريقة في علم الجمال ص ١١٣

(٢) شرحه ص ١٤٤ ، ١٢٨ - ١٣١

(٣) شرحه ص ١٣١ - ١٤٤

الفن والانسان :

- (١) انظر ص ١١٤ ٢) في ظل الفتيات المزهريات • جزء اول ص ٥٤٧ (٣) صور ادبية • مقال عن كورنى وكذا « الاثنانيت الجديدة » جزء ثالث ص ١٥ (٤) اصوات السكون ص ٤١٧ (٥) صور ادبية • جزء ثان ص ١١٥ (٦) ش • لالو : الفن بعيدا عن الحياة ص ٨ ٧) خطاب الى دور هاميل • جزء اول ص ١٦٢٨ (٨) مقدمة ساتيريكون (كتاب الحبيب ٩) عن جوهر الضحك • الأعمال الكاملة • طبعة بلياد ص ١٠٧٢٠ (كتابى ١١) في ظل ٠٠٠ طبعة بلياد جزء اول ص ٥٥٤-٥٥٥ (١٢) مالرو • شرحه ص ٤١٧ ١٣) مقدمة كتالوج معرض ب • م • ١٩٤١ ص ٥ مقدمة (١٤) منوعات جزء اول ص ٦٧ - ٦٨ ١٥) افكار رديئة وخلافها • طبعة بلياد جزء ثان ص ٨٠١ (١٦) ضد سانت بيغ ص ١٣٦ (١٧) مرسية : الاستار الاولى الى صديقى ادوارد ب • (١٨) ٠١ شنييه • مقتطفات من جمهورية الادب (١٩) جرانزيللا (٢٠) م • كاروج انقلب السريالى ، في دراسات كرمليتية ، القلب ص ٢٧٨ (٢١) المقدمة الاولى لكتاب ورد عيد الميلاد (٢٢) ماسيميلادونى • المهزلة الانسانية • طبعة بلياد جزء تاسع ص ٣٨١ (٢٣) مذكرات • جزء ثان ص ٢٠٧ - ٢٠٨ (٢٤) ذكره بريمون : راسين وفاليريى ص ١٢ - ١٤ (٢٥) انظر ص ٢٧٦ (٢٦) أعماله طبعة بلياد ص ١٠٢٨ - ١٠٣٩ (٢٧) ب • دى شلوزر ذكره لالو • انظر ص ١٥٥ (٢٨) ه • ديلاكروا • سيكولوجية الفن (٢٩) ج • بريليه : علم الجمال والابداع الموسيقى ص ٧٢ (٣٠) مالرو • شرحه ص ٣٥١ (٣١) تقابل الفنون ص ١٤٩ (٣٢) جزء اول ص ٢٥ (٣٣) ٠١ كاسامى : نظرية الفن للفن فى فرنسا ص ٤٥٦ (٣٤) ٠١ جيلسون : مدرسة الموجهيات ص ٢٣٢ ... ٢٤٢ (٣٥) شرحه ص ٩١ - ٩٢ ، ١٥٦ ، ٢١٢ (٣٦) مراسلات • جزء ثالث ص ٣٨٦ (٣٧) شرحه جزء ثالث ص ٣٠٦ (٣٨) شرحه جزء ثان ص ٨٢ (٣٩) شدة ص ١٠ جزء ثالث ص ٣٦٧ (٤١) مقدمة لأشعار الاولى (٤٢) انظر جزء ثالث ص ١٧٤ وجزء ثان ص ٢١٢ (٤٣) شرحه جزء ثالث ص ٢٢٧ - ٢٢٨ (٤٤) فيدو • نيوفيل جوتيه ص ٩٩ (٤٥) بارلى دورفيللى • مقدمة لكتاب عشيقة قديمة (٤٦) بولدير - الفن الرومانتيكى فى أعماله الكاملة طبعة بلياد ص ١٠٢٢ (٤٧)

انظر جزء ثالث ص ٧١ وجزء ثان ص ٧١ (٤٨) لماريتان : مسئولية الفنان . الفصل الأول (٤٩) انظر جزء ثان ص ٧٦ (٥٠) شرحه جزء ثالث ٢٧٠ (٥١) شرحه جزء ثالث ص ٣٧٦ (٥٢) مذكرات سبتمبر ١٩٤٠ ص ٨٣ (٥٣) انظر جزء ثالث ص ٣٣١ (٥٤) شرحه ص ١٧٠ (٥٥) شرحه ص ٣٤٢ (٥٦) شرحه ص ٣٤٤ (٥٧) شرحه ص ٨٠ (٥٨) ج . سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٤٧ (٥٩) انظر جزء ثالث ص ٣٦٧ (٦٠) شرحه ص ١٨٦ (٦١) ج . ريفير ور . فرنانديز النصح الأخلاقي والأدب ص ٨٧ ، ١٢١ - ١٢٢ ، ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٦ (٦٢) فرانسوا موريك ومشكلة القصص الكاثوليكية في مجلة فيجيل . الكراسية الثالثة ١٩٣٣ ص ٩ الى ٨٢ (٦٣) فائدة الشعر ص ١٣١ (٦٤) ج . ماريتان . انظر الفصل الثاني (٦٥) منوعات جزء ثان ص ٢٣٣ (٦٦) ل . لاندري الحساسية الموسيقية (٦٧) انظر نهاية الفصل الثاني (٦٨) مسائر الشعر (٦٩) ويليام شكسبير ص ٣٤٤ (٧٠) مقدمة لوكريس بورجيا (٧١) مقدمة أعماله الكاملة ١٨٥١ (٧٢) مقدمة : لابن الطبيعي (٧٣) لامنيه : هيكل فلسفة جزء رابع ص ٢٧٣ (٧٤) نظرية الأسلوب في « فن الشعر » طبعة سيجرس ص ٦٢٠ (٧٥) ج . بيكون : مألرو كما يرى نفسه ص ٦٦ (٧٦) خطاب من السويد (٧٧) ملخص الصحف (٧٨) انظر م . بيانزولا : المصورون والفلاحون (٧٩) توضيح (٨٠) هـ . بيروشو : الفن الحديث خلال العالم ص ١٦٤ - ١٧٨ (٨١) كيف تقرض الشعر في « فن الشعر » طبعة سيجرس ص ٥٣٢ (٨٢) ب . ر . ريجامي : فن مقدس في القرن العشرين ؟ ص ٢٤٠ (٨٣) شرحه ص ٢٦٨ (٨٤) شرحه ص ٢٦٨ (٨٥) ريجامي شرحه ص ٢٥٧ (٨٦) الموسيقى والحياة الداخلية ص ٢٣٨ ومايتلوها .

الفن والأخلاق :

(١) كتلك التي توجد عند ب . سيرتيلانج مثلا في « الفن والأخلاق »
(٢) الفن والأخلاق في حديث المعركة . سلسلة أولى ص ٦٩ - ٧٠ -
٩٧ (٣) شرحه ص ٧٠ (٤) نظرية الفنون الجميلة ص ٥٣ (٥) انظر
« تونيه في كتاب « كما عاشوا وكانوا » ص ٩٣ (٦) فكرة جامعة جزء
تاسع - ٨ ترجمة ديلاتر (٧) ج . جاكيميه : الفن والأخلاق في مجلة

« كاثوليكية » جزء أول مجموعة ٨٧٦ (٨) القصة والطاقة الوطنية نداء
 الى الجندي ص ٣٠٦ ٩ (أنظر ص ١٠ ٧٧ : شرحه ص ٧٧ - ١١ ٧٩)
 مذكرات ٧ مايو ١٨٢٤ (١٢) د. فون هيلدنبيراند : التقاء العزيرة ص
 ٨٥ - ١٣ ٨٩ (أنظر شرحه ص ١٤ ٩٢) شرحه ص ١٥ ٦٤ الشعرية
 جزء رابع ١٤٤٩ ب (١٦) حديث ثان عن شعر الماسي (١٧) عن
 المسافيا جزء ثان فصل ٢٧ ١٨ (السياسة ١ - جز. ثامن ١٣٤١ - وسا
 يتلوها ، ١٣٢١ ب - تفسير ج. هاردي في مقدمة الشعر - مجموعة ج.
 بوميه ص ١١ - ٢٠ - ١٩ (٦٠٦ (١) ٢٠) نظرية الفنون الجميلة ص
 ٥١ - ٢١ ٥٧ (شرحه ٤٠ - ٤٩ - ٢٢ ٦٠) عشرون درسا في الفنون
 الجملة ص ٣١ (٢٣) نظرية ٠٠ ص ٥٨ (٢٤) بدائيات علم الجمال
 ص ١٠٤ (٢٥) عشرون درسا ص ٢٨ - ٢٩ (٢٦) نظرية ٠٠٠ ص ٦٠
 (٢٧) بدائيات ٠٠ ص ٦٤ (٢٨) عشرون درسا ص ٤١ (٢٩) شرحه ص ٥٤
 (٣٠) نظرية ص ٤٥ (٣١) صلاة وشعر ص ١٨٧ - ١٨٩ (٣٢) ج. حاكميه
 المقال المذكور مجموعة ٨٧٣ (٣٣) شرحه - مجموعة ٨٧٤ (٣٤) شرحه
 انظر ص ٨٨ - ١٠٨ - ١٠٩ (٣٥) م. س. جيليه : تعليم القلب ص
 ١٦٥ (٣٦) مقدمة كلود جيه ٠ (٣٧) م. كورتيه الفن والحمية الروحية
 ص ١٦٠ (٣٨) ج. ماريتان : تسع دروس عن المعلومات الاولى في فلسفة
 الاخلاق ص ٦٦ ، ٧٠ (٣٩) ج. ماريتان : مسئولية الفنان ٠ فصل ثان
 (٤٠) مراسلات ٠ جزء رابع ٢٣٠ (٤١) ا. كاساني : نظرية الفن للفن
 في فرنسا ص ٢٥٨ (٤٢) ج. جاكميه ٠ المثال المذكور - ٨٧٣ - ٨٧٥ ٠
 (٤٣) انظر فصل ثالث ٠ (٤٤) ج. جاكميه المثال المذكور ٨٧٣ - ٨٧٦
 (٤٥) السجينة ٠ طبعة بليارد جزء ثالث ص ٢٦٤ ٠

الفن والميتافيزيقا :

(١) مقتطفات ص ٥٨ ٠ (٢) تخطيطات ٠ كتاب اداة روحية ٠ (٣)
 الخيالات الداخلية في طبعة سيجرس ٠ فن الشعر ص ٣٩٨ ٠ (٤) مذكرات
 خاصة جزء اول ص ٢٦٩ ٠ (٥) بيان السريالية ص ٨٩ (٦) الخطوات
 الضائعة ص ١٩٧ - ١٩٨ ٠ (٧) الالوان المستطرفة ٠ (٨) بيان ٠٠
 ص ٣٥ ٠ (٩) ب. ريفردي : القفاز الجلد ص ١٣ ، ٢٩ ٠ (١٠)
 الفكرة والمتحرك ص ٢٩٥ ٠ (١١) شرحه ص ١٦٥ ٠ (١٢) التطور
 الابداعي ص ١٦٦ (١٣) المادة والذاكرة ص ٢٥٥ (١٤) شرحه
 ص ٢٣٢ ٠ (١٥) شرحه ص ٢٠٣ ٠ (١٦) الفكرة والمتحرك ص ٣٥ -
 ٣٦ (١٧) شرحه ص ١٦٨ (١٨) شرحه ص ١٧٠ (١٩) الضحك

- ص ١٦١ . (٢٠) الفكرة والمتحرك ص ١٧٣ . (٢١) شرحه ص ١٧١ .
 ١٧٤ . (٢٢) الضحك ص ١٥٨ . (٢٣) شرحه ص ١٥٦ - ١٦٦ .
 (٢٤) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ . (٢٥) شرحه ص ٣١٠ . (٢٦) شرحه
 ص ٢٩٤ . (٢٧) شرحه ص ١٠٨ - ١٠٩ . (٢٨) شرحه ص ٢٠٥ .
 (٢٩) شرحه ص ١٥٨ . (٣٠) المعطيات المباشرة ص ١٢ (٣١) المنبعان
 ص ٤٠ . (٣٢) شرحه ص ٤٢ . (٣٣) شرحه ص ٤٣ - ٤٤ . (٣٤)
 شرحه ص ٢٧٠ - ٢٧١ . (٣٥) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ . (٣٦)
 المعطيات المباشرة ص ١٠٠ . (٣٧) المنبعان ص ٢٧٢ . (٣٨) أصوات
 السكون ص ١١٤ . (٣٩) ١ . وج . برانكور : الاعمال والاضواء ص
 ١٢٣ . (٤٠) بحوث في الطريقة في علم الجمال ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ .
 (٤١) شرحه ص ٣٨ - ٣٩ . (٤٢) انظر شرحه ص ١١٦ . (٤٣) شرحه
 ص ٢٧٨ . (٤٤) شرحه ص ١١٦ . (٤٥) مالرو : ساتيرن ص ٨٣ .
 (٤٦) أصوات السكون ص ٦٤٦ . (٤٧) برانكور . شرحه ص ٤٨ .
 (٤٨) انظر شرحه ص ٢١ . (٤٩) شرحه ص ١٤٤ - ١٤٥ . (٥٠)
 سيكولوجية الفن ص ١٣٢ . (٥١) شرحه ص ١٥٦ . (٥٢) شرحه ص
 ٨٠ - ٨١ . (٥٣) ر . بايير انظر شرحه ص ٩٧ . (٥٤) شرحه ص
 ٨٠ . (٥٥) شرحه ص ٦٣ . (٥٦) شرحه ص ٦٤ . (٥٧) شرحه
 ص ٦٥ . (٥٨) شرحه ص ٦٨ . (٥٩) شرحه ص ٦٦ . (٦٠) شرحه ص
 ٦٩ . (٦١) شرحه ص ٣٥ . (٦٢) شرحه ص ٣٢ ، ٣٤ . (٦٣)
 شرحه ص ٣٦ . (٦٤) شرحه ص ٣٤ - ٣٥ . (٦٥) شرحه ص ٥٦ .
 (٦٦) أصوات السكون ص ٢٧٢ . (٦٧) شرحه ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .
 (٦٨) الفكرة والمتحرك ص ٢٠٦ - ٢١٠ . (٦٩) ر . بايير انظر شرحه
 ص ٢٥ . (٧٠) شرحه ص ٢٣ - ٢٤ . (٧١) شرحه ص ٩٧ - ٩٨ .
 (٧٢) الضحك ص ١٥٣ . (٧٣) ر . بايير انظر شرحه ص ١٠ الى ١٥٠ .
 (٧٤) شرحه ص ١٠١ - ١٠٦ . (٧٥) شرحه ص ٣٨ و ٤٢ .
 (٧٦) شرحه ص ٣٨ . (٧٧) انظر شرحه ص ١٣١ - ١٣٢ . (٧٨) انظر
 شرحه ص ٣٨ . (٧٩) برانكور - انظر شرحه ص ٤٨ . (٨٠) الفكر
 والمتحرك ص ١٥٢ . (٨١) خطاب الى هونديج في ا . تيوديه :
 البرجسونية جزء ثان ص ٥٩ . (٨٢) انظر شرحه ص ٢٦ - ٣٠ .
 (٨٣) الفكرة والمتحرك ص ١٧١ . (٨٤) شرحه ص ١٣٠ - ١٣١ . (٨٥)
 برانكور : انظر شرحه ص ١١١ . (٨٦) شرحه ص ١١٣ . (٨٧) شرحه

- ص ١١٤ - ١١٥ (٨٨) شرحه ص ١١٨ . (٨٩) ر. بايير . انظر
ص ٤٧ (٩٠) مواقف وآراء جزء أول ص ١٦٥ (٩١) انظر ..
شرح ص ١١٣ . (٩٢) شرحه ص ٢٣ . (٩٣) شرحه ص ٣٧ .
(٩٤) شرحه ص ٢٩ . (٩٥) شرحه ص ٢٤ - ٢٥ . (٩٦) شرحه ص
٩٩ . (٩٧) شرحه ص ١٨ - ١٩ . (٩٨) عودة الزمن . طبعة بلياد
جزء ثالث ص ٥٨ (٩٩) برانكو . شرحه ص ٥٨ (١٠٠) انظر
شرح ص ٢٧٨ . (١٠١) شرحه ص ٤١٤ . (١٠٢) شرحه ص ٣٣٣ .
(١٠٣) شرحه ص ٣٣٧ . (١٠٤) برانكو انظر شرحه ص ١٧٠ .
(١٠٥) شرحه ص ١٧٣ . (١٠٦) شرحه ص ١٦٣ - ١٦٤ . (١٠٧)
ر. بايير . انظر شرحه ص ٤٣ . (١٠٨) برانكو . انظر ص ٤٩ - ٥٠ .
(١٠٩) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٣٤٣ . (١١٠) ج.
ماريتان : سبب واسباب ص ٣٧ - ٣٨ . (١١١) الوحي الابداعي في
الفن والشعر ص ١٦٨ . ذكره ج. برازولا في مجلة «بحوث ومناشآت»
كراسة رقم ١٩ ص ٧٤ (١١٢) ه. فان لير . العصر الجديد ص ١٤ ..
٧٥ . (١١٣) القفاز الجلدي ص ٤٤ - ٤٩ . (١١٤) ا. برنارد .
اغسطس ١٨٨٩ (١١٥) ردا على ج. كوكتو ص ٢٥ (١١٦) سبب
واسباب ص ٣٧ . (١١٧) ر. فيشير : النظر والشكل ص ٢١ . (١١٨)
ه. ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ٥٠ - ٦٦ . (١١٩) ج. ماريتان :
سبب واسباب ٣٦ - ٣٧ . (١٢٠) الوحي الابداعي ص ١٢٤ و ١٢٧ .
(١٢١) ذكره ا. بيجان . الروح الرومانتيكية والحكم . جزء ثان ص.
١١٣ . (١٢٢) الفن الفلسفي . اعماله الكاملة طبعة بلياد ص ٩١٨ .
(١٢٣) احزان باريس . طبعة بلياد ص ٢٨٨ . (١٢٤) فيكتور شوجو ،
طبعة بلياد ص ١٠٧٧ - ١٠٧٨ . (١٢٥) فن الشعر طبعة سيجرس
ص ٤١٣ - ٤١٤ . (١٢٦) ب. ريفردي . انظر شرحه ص ٥٠٠ .
(١٢٧) ف.ج. لوركا : بمناسبة جونجورا ، طبعة سيجرس ص ٥٥٣ -
٥٥٤ (١٢٨) ج. كوكتو : سر المهنة . طبعة سيجرس ص ٤٨٢ .
(١٢٩) ج. سيجوند : علم جمال العواطف ص ٦٥ . (١٣٠) تيوفيل
جوتييه . طبعة بلياد ص ٨٠٢ . (١٣١) ر. بيرنو : الفن المقدس عدد
يناير ١٩٥٠ ص ١٤ . (١٣٢) القفاز الجلدي ص ٤٨ . (١٣٣) في ا.
بيجان . شرحه جزء ثان ص ٩١ . (١٣٤) تيودور دي بانفيل . طبعة
بلياد ص ١١٠٥ . (١٣٥) الروح الجديدة والشعراء . طبعة سيجرس

- ٤٢٨ • ١٣٦) انظر شرحه في طبعة سيجرس ص ٤٨٩ • ١٣٧) م.
ريمون : من بودليير الى السريالية ص ٣٥٨ (١٣٨) عند التفكير في
فن الشعر (ميلاد طبعة سيجرس ص ٦٢٣ (١٣٩) انظر شرحه ص ٤٤٨ .
١٤٠) ج . ماريتان سبب واسباب ص ٣٨ .

الفن والدين :

- ١) تطور الالهة • جزء أول ص ١ (٢) أصوات السكون ص ٥٩٣ .
(٣) التطور ص ٣ (٤) شرحه ص ١٦ - ١٨ (٥) شرحه ص ٧ (٦) شرحه
ص ٩ (٧) المتحف الخيالي لفن النحت العالمى • نقوش بارزة في الكهوف
المقدسة ص ٤١ (٨) التطور ص ٦ (٩) شرحه ص ٤٧ (١٠) أصوات
السكون شرحه ص ١٥١ • ١١) شرحه ص ١٨٤ • ١٢) التطور ص
٥١ • ١٣) شرحه ص ٤٤ • ١٤) شرحه ص ٨١ - ٨٢ • ١٥)
أصوات • • • ص ٧٣ • ١٦) شرحه ص ٧٤ • ١٧) التطور • • •
ص ٥٨ • ١٨) شرحه ص ٥٧ • ١٩) شرحه ص ٥٩ • ٢٠) شرحه
ص ٥٣ • ٢١) شرحه ص ٥٧ • ٢٢) شرحه ص ٥٦ • ٢٣) شرحه
ص ٨٧ • ٢٤) شرحه ص ٩٠ • ٢٥) شرحه ص ٩١ • ٢٦) شرحه
ص ٩٢ • ٢٧) شرحه ص ٩٥ • ٢٨) شرحه ص ١٠٦ • ٢٩) أصوات
ص ١٧٢ • ٣٠) شرحه ص ٤٩٦ • ٣١) شرحه ص ٢٠٦ • ٣٢)
شرح ص ١٤٤ (٣٣) شرحه ص ١٠٤ (٣٤) شرحه ص ١٥٠ ، ١٥٣ ،
٢٣٩ (٣٥) شرحه ص ١٤٩ (٣٦) شرحه ص ٢٢١ (٣٧) شرحه ص ٢٣٠
(٣٨) شرحه ص ٢٤٢ (٣٩) شرحه ص ٢١٨ (٤٠) شرحه ص ٢١٩ (٤١)
شرح ص ٢١٥ (٤٢) شرحه ص ٢٣٩ (٤٣) شرحه ص ٧٨ (٤٤) شرحه ص
٢٧٦ (٤٥) شرحه ص ٢١٩ (٤٦) شرحه ص ٥٢٣ (٤٧) شرحه ص ٦٩ ،
٤٦١ • (٤٨) شرحه ص ٤٩٤ • (٤٩) شرحه ص ٥٩٠ • (٥٠) شرحه
ص ٥٤٠ • ٥١) شرحه ص ٥٣٦ • ٥٢) شرحه ص ٤٩٨ • ٥٣)
شرح ص ٥٣٨ • ٥٤) شرحه ص ٥٣٦ • ٥٥) شرحه ص ٣٥٧ •
٥٦) شرحه ص ٥٩٨ • ٥٧) شرحه ص ٦٣٨ • ٥٨) شرحه ص ٥٦٨ •
٥٩) شرحه ص ٥٤٦ • ٦٠) شرحه ص ٥٨٨ • ٦١) شرحه ص ٦٢٨ •
(٦٢) شرحه ص ٦٣٧ ، ٥٨٨ • (٦٣) شرحه ص ٦٤٠ • (٦٤) شرحه
ص ٦٢١ (٦٥) شرحه ص ٦٣٩ - ٦٤٠ (٦٦) ج . دوتويت : المتحف

الذى لا يتصور . جزء اول ص ٧٨ - ٧٩ . ٦٧) أصوات ٠٠ ص ٤٩٦
 (٦٨) التطور ٠٠ ص ٥٠ . (٦٩) شرحه ص ٦٤ ، ٧٨ - ٨٠ . (٧٠)
 شرحه ص ٨١ . (٧١) المتحف الخيالى وفن النحت العالمى - العالم
 المسيحى ص ٤٨ ، ٥٧ ، ٧٩ . (٧٢) شرحه ص ٧٦ - ٧٧ . (٧٣)
 تبعا لشارل موللر : أدب القرن العشرين والمسيحية جزء ثالث : أمل
 الناس ص ١٢٥ - ١٢٨ . (٧٤) العالم المسيحى ص ٧٩ . (٧٥)
 شرحه ص ٥٥ . (٧٦) شرحه ص ٧٩ . (٧٧) ر . أوتو : المقدس ص ٤٧
 (٧٨) شرحه ص ٥٧ - ٥٨ . (٧٩) شرحه ص ٣٠٨ . (٨٠) أصوات
 ص ٢٢١ ، ٢٢٧ ، ٣٣٩ . (٨١) شرحه ص ٣٣٩ . (٨٢) تطور ٠٠
 ص ٩ ، ١٣ . (٨٣) ج . مونيرو : الشعر الحديث والمقدس ص ١٢٨ .
 (٨٤) هذا التعبير مأخوذ من جان فال (٨٥) ج . باتاى : مجلة كريتيك
 «النقد» عدد ٤٥ ص ١٣٩ . (٨٦) ج . مونيرو : شرحه ص ١٤٤ .
 (٨٧) ج . باتاى : المقال المذكور . (٨٨) ج . مونيرو : شرحه ص ٤٤
 (٨٩) أصوات ص ٥٣٩ . (٩٠) شرحه ص ٥٩٩ . (٩١) شرحه ص
 ٣٣٢ . (٩٢) ج . مونيرو شرحه ص ٥٣ . (٩٣) أصوات ص ٥٢٨ .
 (٩٤) شرحه ص ٥٩٨ . (٩٥) شرحه ص ٥٩١ . (٩٦) تطور ص ٣٤ .
 (٩٧) أصوات ص ٥٩٥ . (٩٨) شرحه ص ٥٩٩ . (٩٩) شرحه ص
 ٤٧٩ . (١٠٠) أمل ٠٠٠ ص ٢٣١ . (١٠١) أصوات ٠٠ ص ٥٢٣ .
 (١٠٢) ل . دى جراند فيرون . نكره هـ . بريمون الصلاة والشعر ص
 ٩٣ . (١٠٣) ج . جرو : روح يسوع ومارى ص ٢١٥ . (١٠٤) نصوص
 مذكورة ومشروحة بمعرفة بريمون . شرحه ص ١١٣ - ١٢٤ . (١٠٥)
 مذكرات ٧ أبريل ١٨٩٧ . (١٠٦) شرحه . (١٠٧) الشاعر
 ترجمة م . بيتز . (١٠٨) مذكرات ١٠ أكتوبر ١٩٠٢ . (١٠٩) عن الفن
 واساتذته . (١١٠) مذكرات ١٨ أبريل ١٩١٥ . (١١١) نكريات الاميرة
 دى تورن وتاكسيس . نكرها ر . دى رنفييل : التجربة الشعرية ص
 ١٠٩ - ١١٥ . (١١٢) خطاب الحالم . (١١٣) منوعات جزء خامس
 ص ١٢١ . (١١٤) احاديث مع أيكرومان ٢٣ أكتوبر ١٨٢٨ و ٢٤ مارس
 ١٨٢٩ و ٢ مارس ١٨٣١ . شرح ف . انجيلوز : جوته ص ٢٧٧ - ٢٧٨
 و . جيلسون . شرحه ص ٢٠٩ - ٢١٠ . (١١٥) نكره هـ . ديلاكروا فى

سيكولوجية الفن ص ١٩٠ ملاحظة (١) ١١٦ ٠ ذكره جيلسون ٠ شرحه
 ص ٢٥١ - ٢٥٢ ١١٧ ٠ ذكره ب ٠ ريجامى : (فن مقدس في القرن
 العشرين) ص ٢٣٢ ١١٨ ٠ جيلسون شرحه ص ٢٢١ ١١٩ ٠
 شرحه ص ٣٧ - ٣٨ ١٢٠ ٠ كانزونبير ٠ قصيدة ١٠ (١٢١) مرئية
 مارياندا ٠ (١٢٢) خطاب الى مدام ساباتييه في ١٨ أغسطس ١٨٥٧
 (١٢٣) خطاب الى انسيل في ١٨ فبراير ١٨٦٦ ٠ (١٢٤) شرح لقصيدة
 اعماله الكاملة ٠ طبعة بلياد ص ١٣٧٨ ٠ (١٢٥) ٠ جيلسون : شرحه
 ص ٢٦٦ - ٢٦٧ (١٢٦) ج ٠ برنانوز ، خطاب الى فريدريك لوفيفر :
 عدد الذهب/نكريات عدد ٢ ص ٣٨٥ - ٣٨٧ (١٢٧) السجينة ٠ طبعة
 بلياد جزء ثالث ص ١٨٧ - ١٨٨ (١٢٨) بالقرب من بيت بروس٠
 (١٢٩) ج ٠ ماريثان : حدود الشعر ص ١٨٣ (١٣٠) ه ٠ ريمون :
 صلاة وشعر ص ١٧٠ (١٣١) ج ٠ سونشانان : من علم الجمال الى
 التصرف ص ٢٠ (١٣٢) شرحه ص ٢٥ (١٣٣) م ٠ ٠ كوترييه الفن
 والحرية الروحية ص ١٤٥ (١٣٤) كوترييه ٠ شرحه ص ٢٥ (١٣٥)
 مذكرات ٨ فبراير ١٩٢٧ (١٣٦) عند مدخل الصراط ص ٢٥١ (١٣٧)
 عشرون قصيدة لميكل انجلو ٠ ترجمة ماري دورموا ص ٢٩ مقدمة
 (١٣٨) مدرسة الجاهلية في اعمال الكاملة طبعة بلياد ص ٩٧٢ (١٣٩)
 عنوان مجموعة من الاعمال عن فن التصوير : انصاف الالهة (١٤٠)
 ملاحظة اضيفت الى : بحث عن نارسييس (١٤١) الفن الرومانتيكى
 طبعة بلياد ص ١١٠٧ (١٤٢) خطاب الى ف ٠ موريك مذكور في
 « الله وامون » (١٤٣) امتناس ص ٦٥ - ٦٦ (١٤٤) ه ٠ ريمون ٠
 شرحه ص ٢٢١ (١٤٥) م ٠ ٠ كوترييه ٠ شرحه ص ١٧ - ١٨ (١٤٦)
 «سوما كونترا جنيس (١٤٧) شرحه ص ١٧ مقدمة (١٤٨) خطاب الى
 شارل كاموان ٠ مراسلات ص ٢٥٣ (١٤٩) نظريات جديدة ص ١٧٨
 (١٥٠) تدهور الفن المقدس فصل اول (١٥١) عن عودية الانسان وحرية

- ص ٢٦٩ - ٢٧٠ (١٥٢) ج . مونشانان : من علم الجمال الى التصوف
 ص ١٥ (١٥٣) مسئولية الفنان : فصل اول (١٥٤) في « دراسات ،
 فبراير ١٩٥٥ ص ١٦١ . (١٥٥) السعادة في الايمان . تأملات ص ٨٢ .
 (١٥٦) القفاز الجلدى ص ٦٢ . (١٥٧) م . كوترييه . شرحه ص ٣٤ .
 (١٥٨) القصة ص ٨٠ . (١٥٩) مذكرات جزء رابع ص ٢٦٦ . (١٦٠)
 هذه الفقرة والتي تتلوها مستوحيتان حتى في تعبيراتها من مارييتان .
 شرحه فصل رابع (١٦١) في «صفحات» ص ١١٨ (١٦٢) ج . مارييتان :
 حدود الشعر ص ١١٠ . (١٦٣) ذكره ا . دى لاروشفكو : ليون بول
 فارج .

مطبعة نهضة مصر

الفيجالة - القاهرة

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٧٠ / ٤٥٨٩

هذا الكتاب

الجمال ... سر الفنون ... وبسمة الحياة ... وإشراق الدنيا ...
بغيره تصبح الحياة تافهة لا تستحق أن تعاش • أضوائه يسبح الفن
وتضيا العبقرية ويجد المجتمع متعته وهنا •

يحدثك هذا الكتاب عن سيكولوجية الفن وأثره في الفرد والمجتمع
ثم يتكلم عن صلته بالفن والالهام والشعور واللاشعور ... وهو
يعرض للعبقرية فيدافع عنها وينفى ما يقال في شأنها من أنها جنون ثم
يتكلم عن الابداعية والحياة الجنسية •

والكتاب يتكلم عن قانون العمل وعن المادة والصورة • ثم يتكلم
عن علم ظاهرات الفن فيتناول التصوير والصبيغة والمذاهب والتأمل في
الأعمال الفنية والشعر والذكاء والشعر الخالص والموسيقى اللفظية
والسحر الإيحائي ... أنه الجمال في شتى صوره ومختلف ميادينه •
لا ينسى أن يعرض لك فلسفة الفن وصلتها بالإنسان والمتأفيريقا وصلة
الفن والدين •

انه الفن والجمال

انه كتاب لا بد أن يقرأ •



Bibliotheca Alexandrina



0360420

سنة ١٩٧٠

العدد ١٢٠